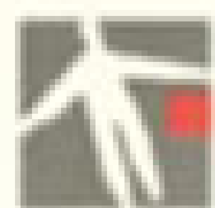


世纪文库

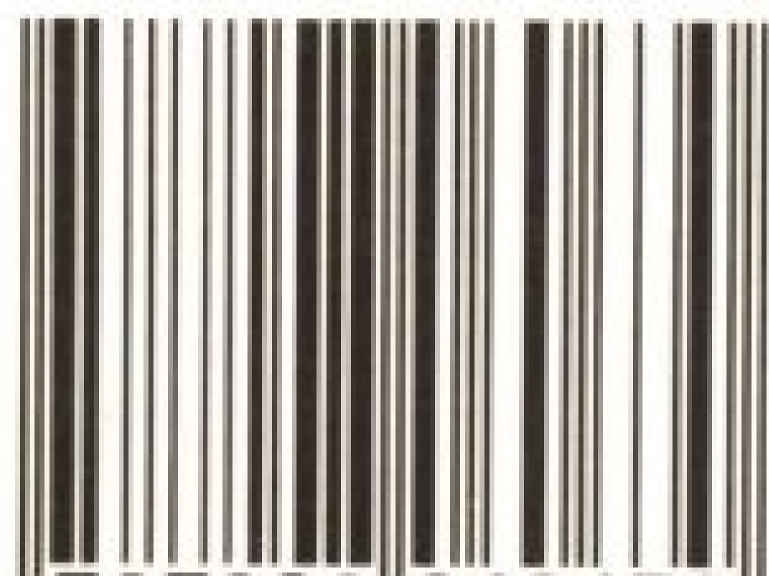
中国音乐文学史

朱谦之 著

上海世纪出版集团






ISBN 7-208-06063-0

9 787208 060630 >

定价：26.00 元

易文网：www.ewen.cc

中国音乐文学史

朱谦之　著

世纪出版集团　上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国音乐文学史/朱谦之著. —上海：上海人民出版社，2006
(世纪人文系列丛书)
ISBN 7-208-06063-0

Ⅰ.中… Ⅱ.朱… Ⅲ.①音乐史-研究-中国②文学史-研究-中国 Ⅳ.①J609.2②I209

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第004035号

出 品 人 施宏俊
责任编辑 何晓涛
装帧设计 陆智昌

中国音乐文学史
朱谦之 著

出　　版 世纪出版集团 上海人民出版社
(200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc)
出　　品 世纪出版集团 北京世纪文景文化传播有限公司
(100027 北京朝阳区幸福一村甲55号4层)
发　　行 世纪出版集团发行中心
印　　刷 北京华联印刷有限公司
开　　本 635×965毫米 1/16
印　　张 16.25
插　　页 4
字　　数 199,000
版　　次 2006年8月第1版
印　　次 2006年8月第1次印刷
ISBN 7-208-06063-0/K·1176
定　　价 26.00元

中国音乐文学史



北京世纪文景文化传播有限公司　出品

出版说明

自中西文明发生碰撞以来，百余年的中国现代文化建设即无可避免地担负起双重使命。梳理和探究西方文明的根源及脉络，已成为我们理解并提升自身要义的借镜，整理和传承中国文明的传统，更是我们实现并弘扬自身价值的根本。此二者的交汇，乃是塑造现代中国之精神品格的必由进路。世纪出版集团倾力编辑世纪人文系列丛书之宗旨亦在于此。

世纪人文系列丛书包涵“世纪文库”、“世纪前沿”、“袖珍经典”、“大学经典”及“开放人文”五个界面，各成系列，相得益彰。

“厘清西方思想脉络，更新中国学术传统”，为“世纪文库”之编辑指针。文库分为中西两大书系。中学书系由清末民初开始，全面整理中国近现代以来的学术著作，以期为今人反思现代中国的社会和精神处境铺建思考的进阶；西学书系旨在从西方文明的整体进程出发，系统译介自古希腊罗马以降的经典文献，借此展现西方思想传统的生发流变过程，从而为我们返回现代中国之核心问题奠定坚实的文本基础。与之呼应，“世纪前沿”着重关注二战以来全球范围内学术思想的重要论题与最新进展，展示各学科领域的新近成果和当代文化思潮演化的各种向度。“袖珍经典”则以相对简约的形式，收录名家大师们在体裁和风格上独具特色的经典作品，阐幽发微，意趣兼得。

遵循现代人文教育和公民教育的理念，秉承“通达民情，化育人心”的中国传统教育精神，“大学经典”依据中西文明传统的知识谱系及其价值内涵，将人类历史上具有人文内涵的经典作品编辑成为大学教育的基础读本，应时代所需，顺时势所趋，为塑造现代中国人的人文素养、公民意识和国家精神倾力尽心。“开放人文”旨在提供全景式的人文阅读平台，从文学、历史、艺术、科学等多个面向调动读者的阅读愉悦，寓学于乐，寓乐于心，为广大读者陶冶心性，培植情操。

“大学之道，在明明德，在新民，在止于至善”（《大学》）。温古知今，止于至善，是人类得以理解生命价值的人文情怀，亦是文明得以传承和发展的精神契机。欲实现中华民族的伟大复兴，必先培育中华民族的文化精神；由此，我们深知现代中国出版人的职责所在，以我之不懈努力，做一代又一代中国人的文化脊梁。

上海世纪出版集团

世纪人文系列丛书编辑委员会

2005年1月

中国音乐文学史

世纪人文系列丛书（2005年出版）

一、世纪文库

《印度佛学源流略讲》 吕澂著
《〈马氏文通〉读本》 吕叔湘 王海棻编
《中国制度史》 吕思勉著
《汉语诗律学》 王力著
《清代学术概论》 梁启超著
《秦汉的方士与儒生》 顾颉刚撰
《中国文字学》 唐兰撰
《中国哲学十九讲》 牟宗三撰
《魏晋玄学论稿》 汤用彤撰
《中国文学批评史大纲》 朱东润撰
《诗论》 朱光潜撰
《文献学讲义》 王欣夫撰
《中国目录学史》 姚名达撰
《中国古代服饰研究》 沈从文编著
《中国佛教史籍概论》 陈垣撰
《中国文化要义》 梁漱溟著
《人心与人生》 梁漱溟著
《印度哲学概论》 梁漱溟著
《中国封建社会》 瞿同祖著
《定县社会概况调查》 李景汉著
《藏族宗教史之实地研究》 李安宅著
《〈仪礼〉与〈礼记〉之社会学研究》 李安宅著
《资本主义文明的衰亡》 [英]锡德尼·维伯 比阿特里斯·维伯著 秋水译
《哲学研究》 [英]路德维希·维特根斯坦著 陈嘉映译
《哲学通信》 [法]伏尔泰著 高达观等译
《恶的象征》 [法]保罗·里克尔著 公车译
《国民经济学原理》 [奥]卡尔·门格尔著 刘絜敖译
《协同学——大自然构成的奥秘》 [德]赫尔曼·哈肯著 凌复华译
《我的艺术生活》 [俄]康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基著 瞿白音译
《时代的精神状况》 [德]卡尔·雅斯贝斯著 王德峰译
《心灵、自我与社会》 [美]乔治·H·米德著 赵月瑟译
《蒂迈欧篇》 [古希腊]柏拉图著 谢文郁译注
《伦理学原理》 [英]乔治·摩尔著 长河译
《古代人的自由与现代人的自由》 [法]邦雅曼·贡斯当著 阎克文等译
《道德哲学原理》 [英]亚当·弗格森著 孙飞宇 田耕译
《论暴力》 [法]乔治·索雷尔著 乐启良译
《论教育学》 [德]伊曼努尔·康德著 赵鹏译
《教育片论》 [英]约翰·洛克著 熊春文译
《形而上学》 [古希腊]亚里士多德著 李真译
《论三位一体》 [古罗马]奥古斯丁著 周伟驰译
《论李维》 [意]尼克洛·马基雅维里著 冯克利译
《知识分子的背叛》 [法]朱利安·班达著 佘碧平译
《论法国》 [法]约瑟夫·德·迈斯特著 鲁仁译
《确定性的寻求——关于知行关系的研究》 [美]约翰·杜威著 傅统先译

《性经验史》(增订版） [法]米歇尔·福柯著　佘碧平译
《政治科学要义》　[美]加埃塔诺·莫斯卡著　任军锋　宋国友　包军译
《回忆录：1848年法国革命》 [法]阿列克西·德·托克维尔著　周炽湛　曾晓阳译

二、世纪前沿

《想象的共同体——民族主义的起源与散布》 [美]本尼迪克特·安德森著　吴叡人译
《权力与繁荣》 [美]曼瑟·奥尔森著　苏长和　嵇飞译
《知识资产——在信息经济中赢得竞争优势》 [英]马克斯·H·博伊索特著　张群群　陈北译　张群群校
《政治的正义性——法和国家的批判哲学之基础》 [德]奥特弗利德·赫费著　庞学铨　李张林译
《少数的权利——民族主义、多元文化主义和公民》 [加拿大]威尔·金里卡著　邓红风译
《自由主义、社群与文化》 [加拿大]威尔·金里卡著　应奇　葛水林译
《陌生的多样性——歧异时代的宪政主义》 [加拿大]詹姆斯·塔利著　黄俊龙译
《反资本主义宣言》 [英]阿列克斯·卡利尼科斯著　罗汉　孙宁　黄悦译
《驯服全球化》 [英]戴维·赫尔德等著　童新耕译
《为承认而斗争》 [德]阿克塞尔·霍耐特著　胡继华译
《奢侈的概念》 [英]克里斯托弗·贝里著　江红译
《国体与经体》 [英]约瑟夫·克罗普西著　邓文正译
《公民的加冕礼——法国普选史》 [法]皮埃尔·罗桑瓦龙著　吕一民译
《民主的经济理论》 [美]安东尼·唐斯著　姚洋　邢予青　赖平耀译
《作为现代化之代价的道德——应用伦理学前沿问题研究》 [德]奥特弗利德·赫费著　邓安庆　朱更生译
《宪政之谜——国际法、民主和意识形态批判》 [英]苏珊·马克斯著　方志燕译
《自由主义的民族主义》 [以色列]耶尔·塔米尔著　陶东风译
《历史思考的新途径》 [德]约恩·吕森著　綦甲福　来炯译
《走向统一的社会科学》 [美]赫伯特·金迪斯 萨缪·鲍尔斯等著　浙江大学跨学科社会科学研究中心译　汪丁丁等主编

三、袖珍经典

《原始分类》 [法]爱弥尔·涂尔干 马塞尔·莫斯著　汲喆译　渠东校
《实用主义与社会学》 [法]爱弥尔·涂尔干著　渠东译　梅非校
《社会学的基本概念》 [德]马克斯·韦伯著　胡景北译
《历史的用途与滥用》 [德]弗里德里希·尼采著　陈涛　周辉荣译　刘北成校
《奢侈与资本主义》 [德]维尔纳·桑巴特著　王燕平　侯小河译　刘北成校
《道德形而上学原理》 [德]伊曼努尔·康德著　苗力田译
《实用人类学》 [德]伊曼努尔·康德著　邓晓芒译
《图腾制度》 [法]列维·斯特劳斯著　渠东译　梅非校
《为什么美国没有社会主义》 [德]维尔纳·桑巴特著　王明璐译
《图腾与禁忌》 [德]西格蒙德·弗洛伊德著　赵立玮译
《社会形态学》 [法]莫里斯·哈布瓦赫著　王迪译
《信任》 [德]尼克拉斯·卢曼著　瞿铁鹏　李强译
《权力》 [德]尼克拉斯·卢曼著　瞿铁鹏译
《对欧洲民族的讲话》 [法]朱利安·班达著　佘碧平译
《永久和平论》 [德]伊曼努尔·康德著　何兆武译
《相对论的意义》 [美]阿尔伯特·爱因斯坦著　郝建纲　刘道军译　李新洲审校

《对称》 [德]赫尔曼·外尔著 冯承天 陆继宗译
《礼物——古式社会中交换的形式与理由》 [法]马塞尔·莫斯著 汲喆译 陈瑞桦校

四、大学经典

五、开放人文

(一)插图本人文作品

《插图本中国文学史》 郑振铎著
《历史研究》(插图本) [英]阿诺德·汤因比著 刘北成 郭小凌译
《希腊罗马神话》 [德]奥托·泽曼著 周惠译
《英美文学和艺术中的古典神话》 [美]查尔斯·盖雷著 北塔译
《法国史图说》 [法]E·巴亚尔等著 黄艳红等译

(二)人物

《我的大脑敞开了——数学怪才爱多士》 [美]布鲁斯·谢克特著 王元 李文林译
《古多尔的精神之旅》 [英]简·古多尔 菲利普·伯曼著 祁阿红译
《美丽心灵——纳什传》 [美]西尔维娅·娜萨著 王尔山译 王则柯校
《恋爱中的爱因斯坦——科学罗曼史》 [美]丹尼斯·奥弗比著 冯承天 涂泓译
《迷人的科学风采——费恩曼传》 [英]约翰·格里宾 [英]玛丽·格里宾著 江向东译
《福柯的生死爱欲》 [美]詹姆斯·米勒著 高毅译
《伽利略的女儿——科学、信仰和爱的历史回忆》 [美]达娃·索贝尔著 谢延光译
《原子在我家中——我与恩里科·费米的生活》 [美]劳拉·费米著 何兆武 何芬奇译

(三)插图本外国文学名著

(四)科学人文

《植物的欲望——植物眼中的世界》 [美]迈克尔·波伦著 王毅译
《生命的未来》 [美]爱德华·威尔逊著 陈家宽 李博 杨凤辉等译校
《不论——科学的极限与极限的科学》 [英]约翰·巴罗著 李新洲等译
《真实地带——十大科学争论》 [美]哈尔·赫尔曼著 赵乐静译
《第五元素——宇宙失踪质量之谜》 [美]劳伦斯·克劳斯著 杨建军等译
《从混沌到有序——人与自然的新对话》 [比]伊·普里戈金 [法]伊·斯唐热著 曾庆宏 沈小峰译
《费马大定理——一个困惑了世间智者358年的谜》 [英]西蒙·辛格著 薛密译
《机遇与混沌》 [法]大卫·吕埃勒著 刘式达等译
《天遇——混沌与稳定性的起源》 [罗]弗洛林·迪亚库 [美]菲利普·霍尔姆斯著 王兰宇译 陈启元 井竹君校
《伊托邦——数字时代的城市生活》[美]威廉·J·米切尔著 吴启迪 乔非 俞晓译
《上帝的方程式——爱因斯坦、相对论和膨胀的宇宙》 [美]阿米尔·D·阿克塞尔著 薛密译
《不确定的科学与不确定的世界》 [美]亨利·N·波拉克著 李萍萍译
《未来是定数吗？》 [比]伊利亚·普里戈金著 曾国屏译
《林肯的DNA——以及遗传学上的其他冒险》 [美]菲利普·R·赖利著 钟扬 李作峰 赵佳媛 赵晓敏译

世纪人文系列丛书(2006年出版)

一、世纪文库

《文心雕龙札记》 黄侃撰
《词学通论》 吴梅著
《中国小说史略》 鲁迅撰
《中国中古文学史讲义》 刘师培撰
《唐诗杂论》 闻一多撰
《经典常谈》 朱自清撰
《中国历史研究法》 梁启超撰
《论中国学术思想变迁之大势》* 梁启超撰
《中国史纲》 张荫麟撰
《中国近代史》 蒋廷黻撰
《当代中国史学》 顾颉刚撰
《书于竹帛：中国古代的文字记录》 钱存训著
《中国文学精神》 徐复观著
《徐复观论经学史二种》* 徐复观著
《东西文化及其哲学》 梁漱溟著
《乡村建设理论》* 梁漱溟著
《神话与诗》 闻一多著
《中国史学史》 蒙文通著
《经学抉原》* 蒙文通著
《中国哲学对欧洲的影响》 朱谦之著
《中国音乐文学史》* 朱谦之著
《元代社会阶级制度》* 蒙思明著
《国故论衡》* 章太炎撰
《周易古史观》* 胡朴安撰
《印度哲学史略》* 汤用彤撰
《修辞学发凡》* 陈望道著
《明末清初的学风》* 谢国桢著
《明清之际党社运动考》* 谢国桢著
《永宁纳西族的阿注婚姻和母系家庭》* 詹承绪 王承权 李近春 刘龙初著
《中华帝国对外关系史》* [美]马士著 张汇文 姚曾廙 杨志信 马伯煌 伍丹戈合译
《启蒙辩证法——哲学断片》 [德]马克斯·霍克海默 西奥多·阿道尔诺著 渠敬东 曹卫东译
《马克思的历史、社会和国家学说——马克思的社会学的基本要点》 [德]亨利希·库诺著 袁志英译
《马可波罗行纪》 冯承钧译
《多桑蒙古史》 [瑞典]多桑著 冯承钧译
《历史哲学》 [德]黑格尔著 王造时译
《政治家》 [古希腊]柏拉图著 洪涛译
《诗学》 [古希腊]亚理斯多德著 罗念生译
《修辞学》 [古希腊]亚理斯多德著 罗念生译
《论怀疑者》 [丹]克利马科斯(克尔凯郭尔)著 陆兴华 翁绍军译
《论灵魂与复活》 [希腊]尼萨的格列高利著 张新樟译 王晓朝校
《文化社会学视域中的文化史》 [德]阿尔弗雷德·韦伯著 姚燕译
《世界历史与救赎历史——历史哲学的神学前提》 [德]卡尔·洛维特著 李秋零 田薇译

《人的问题》* [美]约翰·杜威著　傅统先　邱椿译
《科学世界图景中的自然界》* [奥] 瓦尔特尔·霍利切尔著　孙小礼　黄耀枢　汤侠生等译
《理性、社会神话和民主》* [美] 悉尼·胡克著　金克　徐崇温译
《历史中的英雄》* [美] 悉尼·胡克著　王清彬等译
《希腊人》* [英] H·D·F·基托著　徐卫翔　黄韬译
《古代城市——希腊罗马宗教、法律及制度研究》* [法]菲斯泰尔·德·古朗士著　吴晓群译
《俄罗斯宗教哲学之路》* [俄]格奥尔基·弗洛罗夫斯基著　吴安迪　徐凤林　隋淑芬译
张百春校
《一位哲学家与英格兰普通法学者的对话》* [英]托马斯·霍布斯著　毛晓秋译

二、世纪前沿

《寻找政治》 [英]齐格蒙·鲍曼著　洪涛　周顺　郭台辉译
《公众舆论》 [美]沃尔特·李普曼著　阎克文　江红译
《民族与民族主义》 [英]埃里克·霍布斯鲍姆著　李金梅译
《民族主义——理论、意识形态、历史》 [英]安东尼·史密斯著　叶江译
《重构美学》 [德]沃尔夫冈·韦尔施著　陆扬　张岩冰译
《审美经验与文学解释学》 [德]汉斯·罗伯特·耀斯著　顾建光　顾静宇　张乐天译
《美国公民权——寻求接纳》 [美]茱迪·史珂拉著　刘满贵译
《人类的趋社会性及其研究——一个超越经济学的经济分析》 [美]赫伯特·金迪斯
萨缪·鲍尔斯等著　浙江大学跨学科社会科学研究中心译　汪丁丁等主编
《大众传播与美利坚帝国》* [美]赫伯特·席勒著　刘晓红译
《还原论的局限——来自活细胞的训诫》* [美]斯蒂芬·罗思曼著　李创同等译
《人工智能哲学》* [英]玛格丽特·A·博登著　刘西瑞　王汉琦译
《超越增长——可持续发展的经济学》* [美]赫尔曼·E·戴利著　诸大建　胡圣等译
《强与弱——两种对立的可持续性范式》* [英]埃里克·诺伊迈耶著　王寅通译
《生态政治——建设一个绿色社会》* [美]丹尼尔·A·科尔曼著　梅俊杰译
《肉体与石头——西方文明中的身体与城市》* [美]理查德·桑内特著　黄煜文译
《欧洲与没有历史的人民》* [美]埃里克·沃尔夫著　赵丙祥　刘传珠　杨玉静译

三、袖珍经典

《拉辛与莎士比亚》 [法]斯汤达著　王道乾译
《彻底的经验主义》* [美] 威廉·詹姆斯著　庞景仁译
《现代君主论》* [意]安东尼奥·葛兰西著 陈越译
《玛丽——或美国的奴隶制》* [法]古斯塔夫·博蒙著　裘亚琴译
《精神分析与宗教》* [美]埃里克·弗洛姆著　孙向晨译

四、大学经典

五、开放人文

（一）插图本人文作品

《世界史纲》 [英] H·G·韦尔斯著　梁思成等译
《中国俗文学史》 郑振铎著
《欧洲漫画史》 [德]爱德华·富克斯著　王泰智　沈惠珠译
《希腊罗马神话与传说中的恋爱故事》* 郑振铎编著

《希腊神话与英雄传说》* 郑振铎编著

(二)人物

《原子舞者——费米传》 [美]埃米里奥·赛格雷著 杨建邺 杨渭译
《酶的情人——一位生物化学家的奥德赛》 [美]阿瑟·科恩伯格著 崔学军 倪红梅 王伟等译 李照国审校
《玻尔兹曼——笃信原子的人》 [意]卡罗·切尔奇纳尼著 胡新和译
《心灵裸舞——凯利·穆利斯自传》 [美]凯利·穆利斯著 徐加勇 汤清秀译
《爱因斯坦·毕加索——空间、时间和动人心魄之美》 [英]阿瑟·I·米勒著 方在庆 伍梅红译 关洪校
《希尔伯特——数学世界的亚历山大》* [美]康斯坦丝·瑞德著 袁向东 李文林译
《大自然的猎人——生物学家威尔逊自传》* [美]爱德华·威尔逊著 杨玉龄译

(三)插图本外国文学名著

(四)科学人文

《倒计时——航天器的历史》 [美]T·A·赫彭海默著 朱卫国 向小丽译
《收获之神——生物技术、财富和食物的未来》 [美]丹尼尔·查尔斯著 袁丽琴译
《枪炮、病菌与钢铁——人类社会的命运》 [美]贾雷德·戴蒙德著 谢延光译
《灵魂机器的时代——当计算机超过人类智能时》 [美]雷·库兹韦尔著 沈志彦 祁阿红 王晓冬译
《大自然的常数——从开端到终点》 [英]约翰·巴罗著 陆栋译
《科学哲学——当代进阶教程》 [美]亚历克斯·罗森堡著 刘华杰译
《斑杂的世界——科学边界的研究》 [英]南希·卡特赖特著 王巍 王娜译
《复杂性与后现代主义——理解复杂系统》 [南非]保罗·西利亚斯著 曾国屏译
《天地有大美——现代科学之伟大方程》 [英]格雷厄姆·法米罗主编 涂泓 吴俊译 冯承天译校
《从前有个数——故事中的数学逻辑》* [美]约翰·阿伦·保罗斯著 史树中 杨杰 熊德华 唐国正译 史树中校
《剑桥五重奏——机器能思考吗》* [美]约翰·卡斯蒂著 胡运发 周水庚 杨茂江译
《涌现——从混沌到有序》* [美]约翰·霍兰著 陈禹等译 方美琪校
《数字密码》* [美]德里克·尼德曼 戴维·博伊姆著 庄莉译
《地球探赜索隐录——地质学思想史》* [澳]戴维·R·奥尔德罗伊德著 杨静一译
《科学是怎样败给迷信的——美国的科学与卫生普及》* [美]约翰·C·伯纳姆著 钮卫星译
《爱因斯坦在中国》* [美]胡大年著

[注]书名后加*者表示新出品种

目录

序

闽侯同学朱谦之兄著《中国音乐文学史》，二十年冬，授我校读，并嘱我作序，值国难方兴，南北转徙，未能命笔。今年家居休养，乃追述此文如下：

我看中国的音乐文学，可分三期来说：

第一，古乐时期。周代的三言四言诗，战国时的楚辞，属于这类。

第二，变乐时期。汉人古诗乐府诗，六代隋唐的律绝诗，宋代的词，属于这类。

第三，今乐时期。元代的北曲，明代的昆曲，清代的花部诸腔，属于这类。

上列第一、第二两期的音乐，因其乐声和乐谱皆不可考，实不易谈；惟有凭当时的文学，和至今仍残存的乐器，来推测它的概况而已，今分期详述之。

第一　古乐时期

古代初民最早用的是“自然乐器”，就是他们自身的喉舌和手足。

他们兴之所至，情之所钟，则发于喉舌，调节之以手足而成乐歌。这类风谣，现世不可多见，但《诗经》中尚保存一二首，如《陈风》中的《月出》诗三章说：

> 月出皎兮，佼人僚兮，舒窈纠兮，劳心悄兮。
> 月出皓兮，佼人懰兮，舒忧受兮，劳心慅兮。
> 月出照兮，佼人燎兮，舒夭绍兮，劳心惨兮。

这首三言诗，其“兮”字为和声，乃初民一面舞蹈，一面歌唱的风谣，和云南苗人的“眺月舞”的诗相似。其所用的“皎”、“僚”、“纠”、“悄”等韵，为“萧”“豪”合口阴声，在英文为 ao，iao 音，至今读之，如闻当时男女欢呼叫啸之声。初民舞蹈，大概多用一二三简单的节拍，无多变化，故皆为三言诗。这是由“原始音乐”而发生的“原始文学”。

进一步则有“模仿乐器”，即模仿自然乐器的手拍和足蹈而制的“打击乐器”。如石器中的磬，铜器中的钟，革器中的鼓皆是。最早是用土器陶器的埙缶之类。这几种乐器，后来与他乐配合演奏；当其独用时期，仍属原始文学时期。观《陈风·宛丘》诗中只有“击鼓”，“击缶”，而无他乐，可见这是古代的“前期音乐”。

周代音乐较为发达，除打击乐的钟鼓和鞉磬柷圉等器而外，又加管乐的笙箫篪管籥，和弦乐的琴瑟，各器又以形式大小而分若干种，名目至繁。其中弦乐尤比管乐复杂。但当时应用，以宗庙祭祀用得最多。观《周颂》说：“钟鼓喤喤，磬筦将将。”又说：“设业设虡，崇牙树羽。应田县鼓，鞉磬柷圉。既备乃奏，箫管备举。喤喤厥声，肃雍和鸣”，可想见其盛。其次则朝廷宴享，用乐也繁。如《小雅·鹿鸣》诗说：“鼓瑟吹笙，吹笙鼓簧。”《鼓钟》诗说：“鼓钟钦钦，鼓瑟鼓琴，笙磬同音。”也是诸乐并作。《仪礼·乡饮酒》和《燕礼》说：“工歌某某诗，笙某某调，乃间歌，乃合乐。”其演奏的次序，是先歌

诗，次吹笙，次歌吹间作，最后合乐。陈旸《乐书》说："工歌则琴瑟以咏而已，笙不与焉；笙入则众笙而已，间歌不与焉；间歌则歌吹间作，未至于合乐也；合乐则工歌，笙入，间歌并作，而乐于是备矣。"这是贵族们用的一套交响乐。其中以琴瑟为主要乐器，故通常应用，只有"琴瑟以咏而已"。观《关雎》贺新婚，有"琴瑟友之"之句，《常棣》宴兄弟，有"如鼓瑟琴"之句。陈旸《乐书》说："古琴曲有歌诗五篇，操二篇，引九篇。"其乐曲如此之多，可见弦乐是极通用的乐器了。惜彼时乐谱，如《汉书·艺文志》所载"《河南周歌声曲折》七篇"，"《周谣歌诗声曲折》七十五篇"皆不传于后，致其声调无从推知。但据赵彦甫所传唐开元乡饮酒礼乐章中载有《诗经风雅十二诗谱》(见朱熹《仪礼经传通解》)，每字之下注明律吕，不易识别，戴长庚《律话录》以宋七声俗字注之，童斐《中乐寻源》又改为今七声之符号。其《关雎》一首为"无射宫"，在笛中为"正宫调"，声音很低。又为散板，节拍当然很慢。以那样的低音缓节，把原诗"好逑君子"的热情，几乎完全失去，一点不能表见。其他各首，大抵相同。这种谱是否为成周元音，不能断定；然我们至今听人弹琴，的确味淡神希，毫无强烈感人之处。因为弹琴的方法很拙，是以一手按弦，一手的拇指和中指在弦上挑拨摩擦，可称为"摩擦弦乐"。难怪其音节很低很慢，却成四分之四的拍子，形成为"四言诗"。四言的音调，其势不能过于复杂，故孔丘说："《关雎》乐而不淫，哀而不伤。"荀卿说："诗者中声之所止。"大概皆是指这种和平中正而且舒缓的音节说的。若过分激昂悲壮，或宛转流美之音，如《乐记》所说，"哀而不庄，乐而不安，慢易以犯节，流湎以忘本，广则容奸，狭则思欲，感条畅之气，灭和平之德"，那就定为儒家所反对，将斥之为"乱世之音怨以怒，亡国之音哀以思"了。这是古代的"中期音乐"。

战国以后，各国间盟会聘享见于《国策》者，只有奏乐器，不必颂乐歌。是彼时音乐和文学各自独立，音乐不必和文学并行，文学也不受音乐的束缚了，哪知道彼时正是中国诗坛衰落的时代，各国中几找不出

一个诗人。音乐似较为普遍，如《齐策》所说“临淄人无不吹竽鼓瑟击筑弹琴”，《中山策》说“赵天下善为音”，《韩非子·内储上》说“齐人吹竽必三百八”者，其乐谱也毫无可考。其较为显著的，西方则有秦国，除用陶制乐器而外，加用弦乐的筝。李斯《谏逐客书》说的“击瓮叩缶弹筝，搏髀而歌呼乌乌”的“秦声”也传入中国了。其时的诗，为《史记·始皇纪》所载的《仙真人诗》之类，今虽不传，然观《诗经·秦风》中《车邻》《驷驖》《小戎》诸什，虽时代在前，而其音节简质刚劲，确是“乌乌快耳”之音。同时南方的楚国，音乐也异常发达，其文学也与之俱进。观《楚辞·九歌》说：“陈竽瑟兮浩歌”，又说：“吹参差兮谁思”，参差是编箫。这几种乐器虽是中原所有，但《九歌》又说：“五音纷兮繁会”，王逸注：“五音，宫商角徵羽也”。可见楚人不用变宫变徵两个半音，纯用整音，是南方楚乐属于“整音派”，与中原的“半音派”分道扬镳，故能产生新的《楚辞》文学，也和北方《诗经》文学特异。这是古代的“末期音乐”。

第二　变乐时期

自汉代通西域，传入西方音乐，中国音乐和文学中发生重大的变化。北朝和西方交通频繁，输入音乐的机会更多，讫于隋唐，音乐由七部增到九部十部，大半皆是外来的新乐，华夏旧声不绝如缕，文学上乃发生第二次变化。到了宋人，完全采用新歌调填词，文学上更发生第三次变化。兹将外乐输入的经过和其于文学上所受的影响，依次述之。

汉代由张骞从西域回来，传西方乐器胡角于中土，为横吹双角之所本。当时惟得到《摩诃兜勒》二曲，李延年因之造新声二十八解。（详见崔豹《古今注》）这是西乐入中国，为乐府采用之始。因而汉乐府诗有鼓吹横吹诸调。魏晋以后，二十八解不完全存在，惟有《黄鹄》、《陇

头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨枝》、《黄覃子》、《赤之杨》、《望行人》十曲流行于世，叫做边声。(《古今注》说)西凉龟兹诸乐，起于十六国时。后魏太武既平北燕，冯氏通西域，得疏勒安国乐。太武又平河西，得西凉乐。至后周之际，叫做国伎，魏代至隋皆注重它。其曲项琵琶箜篌之类，皆出自西域，非中国旧器。(详《魏书·太祖纪》)北齐后主酷爱胡戎乐，因之新乐日兴，伶人有封王开府的。(《通典·乐典》二)后周武帝聘突厥女为后，西域诸国随后来媵，于是龟兹的乐大聚于长安。胡儿令羯人白智通教习许多新腔。(《旧唐书·音乐志》)这是北朝输入西方音乐的情形。当时又有龟兹人苏祇婆随突厥皇后入国，善胡琴琵琶，听他所奏，一韵之中有七声。隋开皇七年郑译因苏祇婆七调弦柱，更立五韵，合成十二以应十二律。律有七音，音立一调，成七调十二律，合得八十四调。(《隋书·音乐志》)这是西乐音调确定的时期。隋人又总括各种音乐，分为七部。后来，炀帝增为九部：一、清乐；二、西凉乐；三、龟兹乐；四、天竺乐；五、康国乐；六、疏勒乐；七、安国乐；八、高丽乐；九、礼毕曲。此外又杂有扶南、南国、百济、突厥、新罗、倭国等乐。其中除去清乐是华夏正声而外，其余皆系外来的音乐。唐初沿用隋制九部乐，太宗贞观中，增高昌乐，又造讌乐，除去礼毕曲，而为十部。后又分为坐立二部，乃集八代音乐之大成。(详《旧唐书·音乐志》)以上是外国音乐渐次输入的经过。因此，中国音乐界才有各项新的乐器，文学上才有新的文体——五七绝诗发生。

现在先说乐器，考《隋书》和新旧《唐书》的《音乐志》，《通典》的《乐典》，《通考》的《乐考》所载西方七国乐器，繁简各异。其最普遍的乐器，则以弦乐的琵琶和箜篌，管乐中的筚篥和横笛四种。这四种乐器，除康国特殊乐部而外，其他六国没有不以它为主要乐器的。今依次考之。(一)琵琶。它的名字本属译音，足见其为西来乐器，傅玄《琵琶赋》不识其来源，妄传汉制之说，实属附会。杜佑《通典·乐典》直说："本出胡中，俗传汉制"，较为可信。又说："旧弹琵琶皆用木拨弹之。唐贞观中，始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。"我

看无论是手挡或是木拨，皆把中国固有摩擦弹弦之法，改为挡拨弹法，这是音乐上一大变化。中国旧乐器为琴瑟之类，可名为“摩擦弦乐”；琵琶则应名为“挡拨弦乐”或“拨弹弦乐”。(二)箜篌。陈旸《乐书》把它列于胡部，《通典》说是胡乐，《通考》说出于天竺伎。其名也属译音，绝非中国固有乐器。不过它流入中国的时候很早，汉代已多通用，故人或误认为汉乐。(三)筚篥。《通典》说：“觱篥本名悲篥，出于胡中，其声悲。或云：胡人吹角以惊马，后乃以笳为首，竹为管。”陈旸《乐书》说：“觱篥羌胡龟兹乐也。以竹为管，以芦为首，状类胡笳而九窍，所法者角音而甚悲壮。后世乐家以其旋宫转器以应律管，因谱其音为众器之首，至今教坊用之以为头管。”按筚篥是带有增音器的新乐，其入中国较迟，唐人才为制《怨回鹘》等曲，宋人则谱其音为众器之首，升它为主要乐器。(四)横吹。《古今注》说：“横吹胡乐也。”马融《长笛赋》说：“此器起于近代，出于羌中。”按羌笛汉叫做横吹，六朝叫做胡篪，隋唐叫做横笛，又叫羌笛。因中国古乐中的箫管皆是竖吹，惟籥篪系横吹，其孔数繁简又各不同。故横吹实西方传来的一种新乐。

上述四种主要乐器，由汉魏讫于六代，南方清乐尚用琴瑟，北地歌诗则多用箜篌和横吹。计横吹曲辞之见于《通考》者凡十五曲，见于《古今乐录》者有《企喻歌》等三十六曲，胡吹旧曲又有《隔谷歌》等三十曲，共六十六曲。(详《乐府诗集》横吹曲辞)其流行之盛如此。这皆是适应外来新乐的一种新文学。至隋唐则以琵琶为主乐，故唐人诗中咏到音乐，每提琵琶。白居易《琵琶行》写其声调，尤能曲尽其妙。这种长短参差、高下错杂的新乐声，必有新的歌词才能与之调协。求之于五七言古体诗和近体诗中，往往觉其形式板滞，变化无多，不能与之适合。惟有绝句诗，每首只有四句，句只五七言，可以自由运用，较适宜于合乐。故胡仔《苕溪渔隐丛话》说：“唐初歌曲多是五七言诗，以《小秦王》为最，即七言绝句也。”试问这种字句有限的绝句诗何以能配那繁复的新乐声呢？考蔡宽夫《诗话》说：“唐人歌曲，

不随声为长短句，多是五言或七言诗，歌者取其辞与和声相叠成音耳。”盖其唱法，一种是于句中或句末加入和声或散声，使其句度可以随乐声自由伸缩；一种是每遍歌诗一首，可联贯十数遍叠唱以成一曲。用这两种方法使声与辞互相协应，这是绝句诗成唐代新体文学的唯一原因。

唐人用和声及叠唱两法，以绝句诗合新乐曲，虽能应用于一时，然用五七言有定之诗句，就婉转曲折参差无定之乐声，究难使之吻合无间，故文人之作未必悉符乐工采用，乐人所唱亦未必能为文人悉明，双方为求免除这种隔阂起见，中唐文士如刘禹锡、白居易等乃迳取新调，按音填词，长短句由是发生。其时民间俗曲见于《云谣集杂曲子》者，也自然走上这条新路，成了文学上一个新的趋势。至晚唐温庭筠逐弦歌之音，为侧艳之词，长短句遂正式为文学之一体。五代时，西蜀南唐，词人辈出，更推波助澜，将单遍之曲推广为一曲两段，体制益加进展。至北宋柳永生性狂放，善为歌词，日流连教坊，每闻新腔，必为制曲，乃由小令扩充为慢曲长调。长短句的词，至此乃为宋代新体文学。(万载同学龙榆生兄《词体之演进》一文，论之最详)当时音乐则以觱篥为主。张炎《词源》说："法曲则以倍四头管品之，其声清越。大曲则以倍六头管品之，其声流美。惟慢曲引近则不同，名曰小唱，须得声字清圆，以哑觱篥合之，其音甚正，箫则弗及也。”他所说的倍四头管为大觱篥，今名苏捺，其音洪亮。倍六头管是小觱篥，今名叽捺，其音清脆。哑觱篥是不带箭式增音器的头管。法曲之音豪放，故以大觱篥合之；大曲之声婉约，故以小觱篥合之；引、近慢等小唱声字清圆，则以哑觱篥合之。这是宋代适应新体诗的一套新乐器。

以上述中古文学随音乐而演进，音乐又随文学而嬗变，彼此相互影响，其关系至为明显。惜其乐谱不可得知，其音节遂无从推测。现在所传姜夔的《白石道人词谱》虽经学者识别，可译为今谱，但觉声调拗戾，且无节拍，不能成腔。(见童斐《中乐寻源》)这是我们谈中古文学和音乐的一大遗憾。

第三　今乐时期

上述历代文学随着音乐演进，所惜者，古代乐谱散佚，其与文学上的关系，我们虽从乐器和诗词形式两方嬗变中，约略推知其概况，至其音节变化，实无从详细考究。现在说到元明以来的今乐，其乐器乐谱和歌辞皆大部分存在，使我们对于两方的认识较为清楚。因此本节先略述各时代歌曲的原流，比较其同异，并论其在现代音乐上之地位。

由元明以至今日，六百多年，中间各地的音乐和歌辞，固然没有人统计过，若就所知的列举，也是更仆难数。现在仅举其流行最著者言之，先说北曲。

元人北曲，有小令、套数、戏曲、杂剧四种。小令限于一曲。套数联合一宫调中数曲而成一套，叫做“散套”。戏曲较长，然作者甚少。其时体制最备，创作最多的当推杂剧。今说北曲，以杂剧为中心。元代杂剧的体制结构，虽与宋人南戏、金人院本不同，而其乐曲则多沿用唐宋的旧调。(详见王国维《宋元戏曲史》第八章)不过元剧各曲的组织法，与宋金的杂剧院本大不相同。(一)宋人杂剧，如“传踏”一体，仅用一曲反复歌唱；或于引子后用到两曲，循环互唱。(见《梦粱录》)元剧则联合数曲以成一折，不限于一曲或两曲了。(二)宋杂剧中的“曲破”和“大曲”两体，遍数较多，然仍限于一曲；其次序一定，字句一定，不容颠倒增减。元剧则每折中有大曲，有杂曲，有词调，次序和字句可以自由运用。(三)宋杂剧中惟“诸宫调”一体，联合数曲而成，不拘于一曲；然必限于同一宫调之曲，不容转换其他宫调。元剧则每剧四折，每折换一宫调；每调中之曲，在十曲以上。由此看来：元剧的曲调，虽仍用唐宋旧乐，而其组织法较宋金进步得多。中国文艺至此，乃有作法自由、规模宏大的歌剧。

次谈南曲。南曲起源，远在南宋，其时叫做“南戏”，又名“南曲

戏文”（《录鬼簿》），又名“永嘉杂剧”（《南词叙录》）。元人入主中国，北曲盛行，南戏遂衰。到元代中叶，沈和折衷两剧，以南北合腔行世。从此作者遂采北曲之长，改革南戏，南曲到此复活。到明嘉靖间，昆腔勃兴，南曲乃压倒北曲，称盛一时。这就是明代的“传奇”。明传奇虽承宋戏文之后，与戏文同属南曲范围，然传奇兼取南北之长，而去其弊短，故它与北曲既多异点，视南曲也不尽相同。试就其乐曲言之：戏文多用南曲编制，很少杂用北曲。到沈和创南北合套以后，曲家多遵其例。故传奇中每用几套北曲，使南人流丽婉转之音，与北地慷慨悲歌之调，间歌迭唱，尤觉悦耳动听。且杂剧中一折限用一宫调，每一套曲中又必一韵到底，不得换韵。到南曲传奇，每出之中得用数种宫调，不限于一韵。因此音调转换，音节变化，皆不嫌板滞。这是传奇中音乐比较北曲复杂的地方。

北曲杂剧到明嘉靖以后不振而南曲兴，南曲传奇到清乾隆以后也趋于没落，于是有“花部”诸腔代之而起。花部种类至繁，约分“弋阳腔”、“高腔”、“秦腔”、“皮黄”、“梆子腔”等数类，各流行于一时一地。其中以“西皮”、“二黄”两腔合称“皮黄”者流行最广，历时也最长，直到现在还是应用于南北各地，故今于南北曲后，以皮黄为音乐文艺的代表。

皮黄的来源，有人说“皮”为黄陂，“黄”为黄冈，皆出于湖北，故叫“汉调”。因其介于两黄之间，故又名“二黄”。后流传于皖鄂等处，安徽人仿效之，略加变通，因名“徽调”。咸同以后，徽班集于北平，世人又转名之为“京调”。或说二黄出于湖北黄陂、黄冈，后上传到湖南、广西，下传到安徽，总名为“湖广调”。西皮本于秦腔，湖北人叫唱做“皮”，西皮或是西秦唱调的意思。其慢板、快板、摇板等与秦腔结构一样，行腔也很相似，只是韵味不同。（《中国文学研究》中欧阳予倩《谈二黄戏》说）日人青木正儿考张亨甫《金台残泪记》也有“谓甘肃腔曰西皮”的话，又考《燕兰小谱》和《听春新咏》，知西皮与秦腔所用的乐器，皆以胡琴为主，助以月琴。我们听西皮和二黄的腔调，确是迥

然不同，其来源自当各异。特现在人唱西皮《探母》坐宫的快板“好一个贤公主”以下各段，其咬字多用湖北音，没有一字用陕甘音，或者是陕甘的旧调，经湖北人采用的吧？《金台残泪记》又说：“西皮于清乾隆末，由蜀伶传至徽伶。”由四川传到安徽，必经过湖北了。总之：二黄出于湖北，西皮是湖北人采用陕甘腔制调，故两者得合称皮黄，这是大概可以确定的。

以上略述皮黄的来源，兹将南北曲和皮黄三者音乐和文学的异同，比较言之如次：

第一，说乐器。南北曲所用的伴奏乐器原各不同。南曲自宋戏文起，《都城纪胜》说：“其吹曲破断送者谓之把色。”可见其以吹奏的管乐为主。张炎《词源》以头管为法曲、大曲之主乐，陈旸《乐书》说：“大曲至人破则羯鼓震鼓大鼓丝竹合作。”是大曲于丝竹之外，又加鼓乐。至明万历以后，鼓乐废去不用，代以柏板。顾起元《客座赘语》说：“万历以前唱北曲，后乃尽变南曲，歌者用一小板，或以扇子代之。间有用鼓板者。今吴人则益以洞箫及月琴。”是昆曲以箫管伴奏，佐以月琴，节以柏板，其乐器如此。然沈德符《顾曲杂言》又说：“今吴下皆以三弦合南曲，而又以箫管叶之，此唐人所谓锦袄上着蓑衣也。”当时虽有加用三弦者，沈氏谓之为“蓑衣”，鄙薄之不屑引用。故余怀《寄畅园闻歌记》说魏良辅时，“善吹洞箫者有苏州张梅谷，工笛子者有昆山谢林泉，皆与良辅交善，以箫管伴奏其唱”。讫今唱昆曲者仍用笛子，未改旧习。至北曲音乐则用琵琶。元人《青楼集》说：“陈婆惜善弹唱，能于弦索中弹唱鞑靼曲。”是蒙古乐多用弦索协唱了。《顾曲杂言》说：“今乐器中有四弦长项圆鼙者，北人最善弹之，俗名琥珀搥，而京师及边塞人又呼为胡博词，《元史》中又称火不思。”是四弦琵琶原属西方传来之乐，同时为北方塞外人所通用，故以之为唱北曲之主乐。皮黄的乐器，就现在舞台演奏时所用的，除大小锣、大小钹和鼓板外，有胡琴、三弦、月琴、笛子、大小锁呐五种。其中以胡琴为主，月琴、三弦为配，锁呐和笛子不过于吹牌子时偶尔

一用而已。

南北曲及皮黄的乐器，既如上述，若论其优劣，现在琵琶面上凡设内外四弦，每弦分音之格凡四相十品，合之为十四柱，与散弹共为十五声。第五品当弦之半，为散弦之清声。每弦正声九，清声六。正声则于十二律中少三律，因之翻调时有缺律之弊，一般人乃有添设柱位的提议。考《赋琵琶》说："柱有十二，配律吕也。"十二柱配十二律，则半音全备，方无缺憾。现在人协北曲的改用三弦。三弦之制，考之傅玄赋和《旧唐书 · 音乐志》，与古时的琵琶形制皆合，就是减去琵琶的第二弦，使宫商羽四七二十八调合在一起来弹的。三弦的面上，只有符号，不设柱位，其音之准位，凭弹者以手熟按得之，随处可取半音，反较琵琶便利。若南曲所用之笛，其孔有定位，一笛只准一个宫调，不能再作他调之用。通用之笛，只与小工调符合。若翻凡尺两调，各差二字；翻六上两调，各差三字；翻正宫调，一字调，各差一字。其所差之字，非借用升半音或降半音不可。七声中忽有一二升降半音，于调必不能谐。故南曲只用五个整音，不用二变音，在音乐上属于"整音派"。皮黄的胡琴，用弓弦来拉奏，这是音乐上很大的进步。在我国乐器，由摩擦弦乐的琴瑟变成拨弹弦乐琵琶，是音乐史上第一个大转变；再由拨弹弦乐进到拉弹弦乐，可算是第二个大转变。因为用弓弦拉弹，活动自如，可以随意翻调。其所拉出的音节，能紧能慢，不论是悲调喜调，或庄或谐，都能合奏。可惜其构造简单，只用内外二弦，不足与琵琶三弦相比。我们试听用胡琴拉二黄时，以内弦为合四乙上尺，外弦为尺工凡六五，叫尺合调。拉西皮时，内弦为四乙上尺工，外弦为工凡六五乙，叫工四调。反二黄内弦为上尺工凡五，外弦为六五乙上尺，叫六上调。各调内外弦的工尺既各不同，所拉出的腔调也就随之异其韵味。这是它的妙处。但是因为它的弦子只有两个，所拉出的腔调当然不过三五种变化，不能再复杂了。由上述看来，中国戏曲中所用的乐器，其锣钹鼓板皆是发的噪音，固不合用。其主要乐器，笛子七音不备，胡琴弦子太少，琵琶也有缺点，和三弦皆属于拨弹乐器，不如拉弹乐器灵便。总

之：过去所用的乐器皆不能算是完备，不能帮助歌曲发育，这是极大的憾事。

第二，说宫调。宫调所以限定乐器管色的高低，故一曲必属于某宫，或某调。其原出于隋唐燕乐二十八调。至北曲十三调，通常用黄钟、仙吕、南吕、道宫、中吕、正宫六宫，和越调、大石调、双调、小石调、商调、高平调、羽调、般涉调八调，合计凡十四宫调。南曲九宫，则于黄钟、仙吕、南吕、中吕、正宫五宫外，共加以越调、大石调、双调、商调四调，合计凡九宫调。（用沈璟、蒋孝两氏曲谱说）至皮黄仅各分反正，不过四种，似乎太少。然宫调由繁趋简，实自然趋势。所惜者，中国乐曲不知利用和声，致宫调少者，其表情也随之减少，这又是一种缺憾。若北曲宫调较繁，其表情也较为复杂，如《中原音韵》所述各宫调表情之差别，是否可信，现在除于集曲中听到几种北曲外，其大部分无从听到，就不易妄为品评。再说南曲各宫调的套数，就曲情分类，凡属细曲，皆宜于诉情。近悲情的宜用商调，近喜情的宜用正宫，余皆可悲可喜。王季烈《螾庐曲谈》更将南曲表情分为五类，变化可谓极繁。然正因它变化太苛细，几乎没有两支曲子完全相同，在常人听来，反似乎没有分别。非熟识曲情，兼明曲谱的人是不易详为分别，深得其中韵味的。若听皮黄，则二黄音多婉转怨慕，西皮音多伉爽凄厉，反调之音呜咽苍凉，平调之音抒陶悲喜。其变化分明，无论识曲情与否，听之皆易领会，故为一般人所欢迎。但是因为它的曲调变化太少，其表情力又当然薄弱。北曲之最不合的莫如一折从首至尾只用一人独唱，非正末，即正旦。这不独是唱的人太苦，听的人也觉得厌倦。南曲则凡登场人物皆可歌唱，且可二人同唱，多人合唱。这个改革使戏曲进步得多了。皮黄与南曲相似，但不知道利用同唱合唱，又是它不如昆曲的一个缺点。

第三，说音节。前人分别南北曲音节的，以康德涵和王世贞两氏最为精审。唐氏说："南词主激越，其变也为流丽；北曲主慷慨，其变也为朴质。惟朴质故声有矩度而难借；惟流丽故唱得婉转而易调。"（王骥

德《曲律》引)王元美说："北主劲切雄丽，南主清峭柔远。北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北词情多而声情少，南词情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。此其大较。"(《艺苑卮言》)按康氏所说的"激越"犹王氏说的"清峭柔远"；康氏说的"慷慨"，犹王氏说的"劲切雄丽"。这是两家一致的说法。我们再看徐渭说："听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人善于鼓怒也。所谓其声噍杀以立怨是已。南曲则纡徐绵眇，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守，而不自觉，信南方之柔媚也。所谓亡国之音哀以思是已。"(《南词叙录》)就南北人的气质，说明其音调之异致。因北人善于鼓怒，故其音多慷慨而劲切雄丽。南人多柔媚，故其音多激越而清峭柔远。这是就神味方面比较南北音节异同。若是就音乐方面讲，则所说"北力在弦，南力在板"二句，为其乐器之异。以弦分紧慢，犹之拍分缓急。北曲弦索中，太和弦为慢板，花和弦为快板。南曲之拍子则以鼓板规定。昆曲之妙在曼声长吟，故板间又分眼，有一板一眼和一板三眼之别。且正板之外又有赠板，即于两正板间增加一板，则其歌唱时间又加长一倍。此惟南曲有之。因南曲字少腔长，故每用赠板；北曲字多调促，就不必用赠板了。所说"北字多而调促，促处见筋"者，以北曲唱法主断，不独句断字断，即一字之中也有断腔，一腔之中又可分几断，惟断方能显其精神。所说"南字少而调缓，缓处见眼"者，南曲唱法以连为要，连乃见其缠绵之致，故一字之腔每分几眼。所谓"北词情多而声情少，南词情少而声情多"者，这是指听者方面的效果说的。北曲各字发音明了，且曲词平易，其辞意显然，使人便解，故曰"词情多而声情少"。南曲委婉曲折，一字每有数腔，虽觉悦耳，但非熟习曲辞者不能悟其意义，故曰"声情多而词情少"。这也是昆曲之所以不能行远，终为后起之皮黄压倒的一大原因。所说"北宜和歌，南宜独奏"者，以北曲用弦索，具备七音，其曲调于律少，唱法规则准确，彼此唱之，绝无龃龉之腔，最宜用于相和歌唱。南曲用笛，只有五音，其唱中于律最多，易显出各人的个性。此特就乐

理上言之耳。实际上则北曲惟一人独唱，南曲反多合唱之曲。至所说“北气易粗”，即康氏所说“北曲慷慨，其变也朴质”，朴质自然易流于粗疏。“南气易弱”者，即康氏所说“流丽故唱得婉转”，婉转也就易流靡弱了。以上所说的是南北曲唱法。再说皮黄，其板眼分慢三眼、快三眼、原板、倒板、摇板、散板和回龙腔各种。快慢三眼皆一板三眼，唱时略分缓急，每节之中必有一二句酌加赠板，延长旋律。原板和二六则一板一眼，倒板、摇板、散板皆不用板眼。其唱法慢板每句约分三节，每节三字者唱法主连，节末用“小过门”断之。四字句又分两节，中间空一撺板，句末则以“大过门”断之。其快板无眼连拍，颇似北曲句句要断，于顿挫中毕见神情。故以音节论，皮黄信能兼收南北曲之长而合冶于一曲之中。这是它最堪称道的地方。

第四，说文艺。诗词皆尚藻绘，惟曲最重本色。北曲以本色见长，俚语方言散见错出，无须辞彩修饰。南曲分“文辞派”与“本色派”二者，本色派词句古朴，情节也很合理；文辞派初务辞藻缤纷，继则雕琢太过，至于内容空洞。若皮黄戏又失之鄙俚，甚至不近情理，皆非上乘。兹再分立意、章节、字句三者述之。戏曲为表现人生最有效力的文学，中国社会由宋元下到清季，皆在封建制度宗法制度之下，故旧剧中表现的人生观，如《太和正音谱》将杂剧分十二科，皆是过去时代的思想，与现代社会情形几完全不能适合。故旧剧不适宜于今日舞台上表演，诚非过言。惟以历史眼光观之，自有它本身的价值，若加以改造，未尝没有一大部分可以存在。否则这种不合时宜的文艺，必自然归于淘汰，非口舌所能挽回。兹姑不必深说，即以戏剧普通性质说，应分悲壮曲、和解曲、滑稽曲、有情滑稽四种。旧剧凡演忠臣、孝子、义士、烈妇的事实，虽历尽人世艰贞，最后必得到圆满的结果，属于和解曲居多。其能称为悲壮曲如马致远的《汉宫秋》、关汉卿的《窦娥冤》者，实绝无仅有。滑稽曲如皮黄剧中的《空城计》、《走华容》等剧，似不在少，惟情精节美，如元人的《杀狗记》足称为有情滑稽者不可多得。这是旧剧应改革的一点。次说到章节，北曲一本四折，长的或至二本四

本，每本仍为四折。南宋戏文之存于今日者，《永乐大典》中仅有三本，其《宦门子弟》六出，《小孙屠》约十数出，尚属短篇；《张状元》则多至三十出。至《白兔记》、《杀狗记》则三十三出，《拜月亭》四十出，《长生殿》五十出，《牡丹亭》五十五出。其每出文字较元剧短，而全剧长至数倍或十数倍，文人骋才至此，实在劳而少功。大概一剧的剧情，不外序幕、正幕和结幕三段，最好以四出为宜。第一出为序幕，第二、三出为正幕，最后一出作结束，最为适当。故南曲之扩充篇幅反不如北曲之简赅。且以剧本太长，舞台布置不易，简直无法演奏，通常只能摘演其中的一二出，反使观众无头无尾，不明究竟，这又是南曲和皮黄剧的通病，急宜改革的地方。再说到角色的分配，关系于章节至大。南曲的角色，如徐渭《南词叙录》，凡分生、旦、外、贴、丑、净、末七种，每种在各剧中又分若干名目。最繁的如旦角一项，杂剧于旦贴之外，有花旦、搽旦、外旦、旦儿、大旦、小旦、老旦、魂旦、卜儿九种，皮黄分老旦、青衣旦、花旦、贴旦、刀马旦、丑旦、宫女旦七种，传奇于正贴外，也有搽旦、小旦、老旦三种。综观各剧中角色，北曲较南曲为繁。但北曲除正旦、正末而外，皆不歌唱，不过是许多陪客而已。南曲角色虽较简单，但它于一剧之中必求各色齐备，而且一出用一个角色为主，前后不能重复，不得不将全剧扩充到四五十出。如《牡丹亭》本男女言情之作，其中《训女》、《学堂》、《劝农》等出，专为外、贴、老旦而设，实属节外生枝，反使剧情松懈。皮黄剧中角色分类最繁，但每剧之中不必全备，大抵各剧仅以生、旦、净、小生、外五角为主，其余皆不重唱。如副和武生则用之武剧，贴和丑多用于滑稽剧。这是它技巧上最进步的地方。最后说字句。大曲初入中国，唐人以七言诗合之，最为牵强。宋人摘取大曲之一支，制长短句的词，方能与声调吻合。南北曲各句中得酌加衬字，尤为活动。至皮黄则多属七言句或十言句反复连用。其七言句只可分二二三三节，十言句可分三三四三节，视南北曲更觉板滞，毫无变化。平心而论，皮黄的曲调比南北曲少，而板眼的变化较多，不能不推为后起之秀，特其句法如此拘

板，未能全免疵瑕，是它美中不足的地方。

戏剧于“唱”、“白”、“科”三者理应并重，中国作曲者只注重前二者，于“科”则置之不讲。至舞台之装置，灯光之配合则更谈不到。今以这许多问题皆与音乐无关，也只好付诸不议不论之列。最后说几句总结的话：中国文学在古代即适应音乐而发生，至西方音乐传人，益多变化，终达于歌舞剧成立之日。其事在六百年以前，较任何国进步为早，不能不算是文学史最大的光荣。谦之兄穷原溯委，著成这部有系统的著作，其有功于中国学术界，何待我多说。特我还要补充几句话，为海内文人告。即过去的文学虽与音乐有密切关系，其历史如是长久，今后的文学必脱离音乐而谋独立。以文人能兼明乐理的无多，随意取到乐谱，不识其中所表的情绪如何，即依谱制词，这种办法，实在是难能而不可贵。若古代音乐仅存调名，并谱也不可得，仅依四声清浊，按格填字，尤为滑稽可笑。这类文学只能名之为冒牌的赝品，绝不能名为音乐的文学，如果今后文人有志创作歌剧，竟可不管合乐与否，大胆的制作，如果系不朽之作，自有音乐家为你制谱，绝不致任它淹没。而且我国所有乐器，现在与西洋新乐比较，实在相形见绌，无可讳言。乐谱也没有西洋那样完备。音乐自身已发生根本问题，这尤非受长期专门训练，不能勉强从事。故我们谈文学史的人只谈过去的事实，不必预测将来，谈文学的人也只好专谈文学，不必兼顾音乐。将来的音乐的文学——歌剧，这种作品，必须音乐家与文学家合作方能产生，绝不是文人所能包办的。

二十三年三月陈钟凡作于南京清晖山馆

第一章

音乐与文学

一

一日我独坐东山一室之中，方提笔起草本文，忽听得对面洋楼悠扬地吹出一片 Piano 和 Violin 合奏的歌声，从它音调的起伏，使我洗了一个音乐的澡。于是这些溉灌着我的音乐之泉流，像水泛平原似的，在我文艺之宫流过，使我无意中，竟喊出那位热情言语的第一个伟大使者——“音乐文学”的名字来了。音乐的文学，真是此曲直教天上有，人间那得几时闻呀！我们听呀！那无限的长空，运行时发声如神，也因为地球同星星合奏管弦呢！至于“林籁结响，调如竽瑟，泉石激韵，和若球锽”(《文心雕龙·原道篇》)，何处不是一个无穷的画工的美妙，又何处没有音乐的和谐呢？假使我们不想在文艺里销魂大悦罢了，如果还想如蝴蝶一般、蜜蜂一般地陶醉在文艺之宫里，那末请先高高地朗诵莎士比亚《威尼斯商人》借雷南佐说的几句话罢！

> 道理是如此的。聚精会神，垂听那铿锵的音乐音调，便能使野性浪荡的群兽，或幼稚性乖的小马，狂跃、咆哮、嘶鸣，这都是他

们的热情。如果他们偶然听到喇叭的声音，或音波推送到他们的耳里，你将见他们俯首帖耳，正立谛听；兽性的眼睛，变成静定的注视，这都是音乐谐和的力量。所以诗人欧飞得宣言，音乐家俄发思能以节奏的音乐，感得木石和潮汐。因为虽然没有知觉，也可以引申快感和审美；人类的心肠有时如同铁石，但是音乐有变化气质的可能性。一个人不会音乐，就令音乐如何幽雅，也不可能鼓动其心的，其人实是充满了叛逆、阴谋和劫掠的行为；他的意志必如漆黑的深夜，他的情感必如黑暗的地狱，我不希望人寰有这类如木如石的人，注意音乐罢！

我们知道莎翁对于音乐魔力的议论，没有一句不是真的。尤其那句最后叮咛的话："注意音乐罢!"我很愿意把这一句话来遍赠给文艺的创作家。虽然现在的文艺创作者都如佳西佳一样："我一听闻甜蜜的音乐，便觉得不愉快了。"那是他们的耳朵不是诗人的耳朵，简直说就是文艺的门外汉罢！反之，真正伟大的文学家，所以能使一般民众藉彼作品的媒介而跟着感得无上欢喜或无上悲哀，这也不过全靠作品里面音乐暗示的力量很大罢了。

二

原来我们的世界，就是一个永远不息的"真情之流"，真情之流从他传播音乐的韵律，如《庄子·齐物篇》所谓"天籁"、"地籁"、"人籁"，宫商虽千变万化，却都是大自然的音乐之流之一波。（原文"夫吹万不同，而使其自已也。"郭注：此天籁也。夫天籁者，岂复别有一物哉？即众窍比竹之属，接乎有生之类，合而共成一天耳。）所不同者，就是地籁、人籁的声音，还不如无声之乐的天籁，来得气味浑漠。所以《天运篇》以"天乐"为宇宙本体，接着说道："听之不闻其声，视之不见其形，充满天

地，苞裹六极，汝欲听之而无接焉”（郭注：此乃无乐之乐，乐之至也）。似此音乐的宇宙和希腊毕达哥拉士派以数理解释宇宙而得着“世界是个音乐”的断案，可谓同情同调的人。但是在这里我们要注意的，就是“真情之流”源头上活泼泼的，只有浩然一片的音乐世界，而在音波反复曲折的地方，却成了绘画的假象而表现，就是绘画世界。固然绘画世界讲到究竟，也只看见有抽象的暧昧的假象，与音乐相似。但为明显分别起见，我们可以毫无疑义地说：音乐世界是暗晦模糊的，绘画世界是细致刻划的；音乐世界是暗示的世界，绘画世界是描示的世界。所谓宇宙生命的大流，就是这样声色相通，官觉交错地来表现情感，创造伟大的艺术世界的。

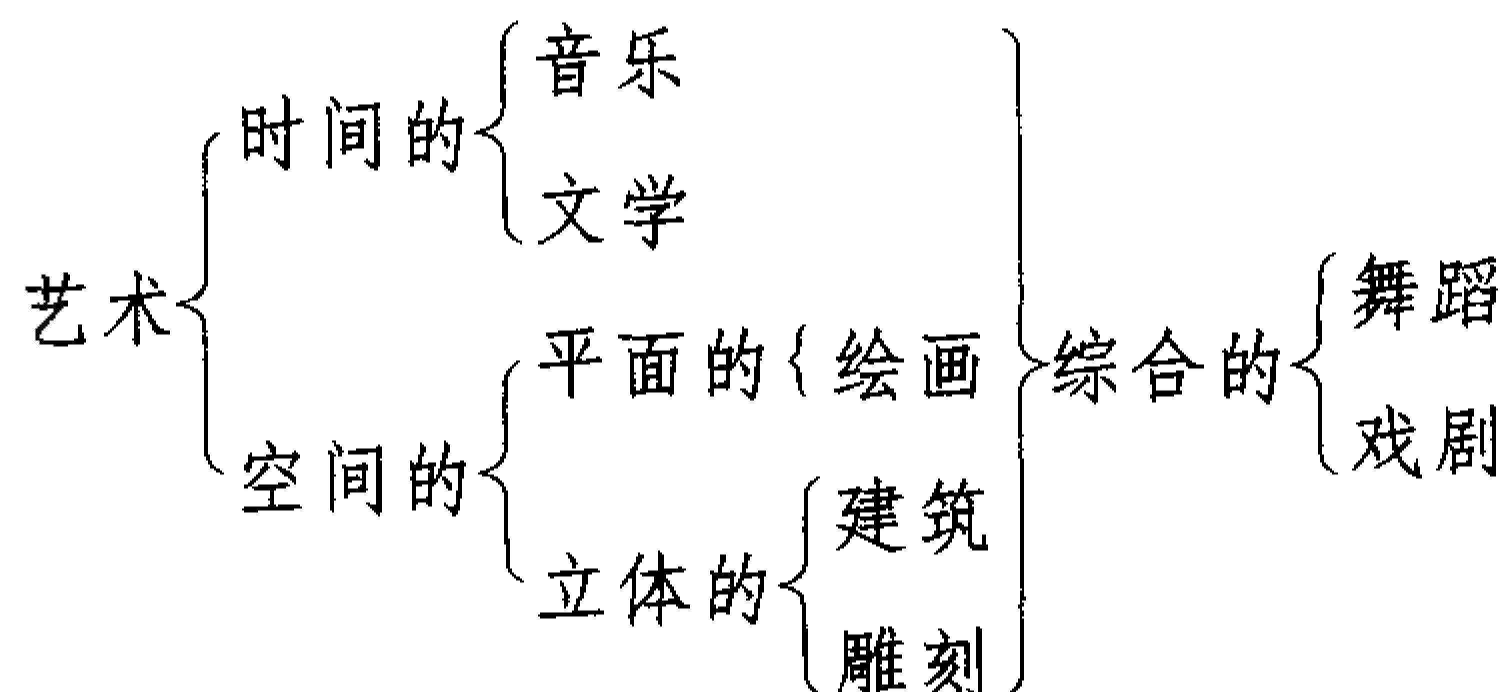
艺术世界的基本要则，可说就是“真情之流”，真情之流的一切表现，从广义说，都是爱美行动，都是艺术。“充塞宇宙内，都入一声歌”；请问除了接近音乐的世界，哪里有更好的艺术世界？除了诉之音乐的材料、形式与内容的条件，哪里来的美学上所谓美的材料形式与内容的种种条件？虽然如此，普通一班人所认定的艺术，是仅指人类精神的感情的表现而言，所以狭义来说，艺术的源泉是出于真情的大流而汇成文学、戏剧、绘画、音乐、跳舞、建筑、雕刻七种不同的流别的。（古代艺术本分成九种，以九位文艺女神司其事，中间天文与历史已经独立，所以只剩七种了。）潘梓年先生在《文学概论》中有一段我要说而没有说出的话便是：

> 人们的生命是一个流，不断的向着一个永久流去，也有时聚成大海，波浪拍天；有时汇为小河，慢声低唱；有时受着太阳吐金光；有时常对明月发笑；更有时蒙了云雾，现出凄惨的颜色。然而他终究是个流，永远不断的生命之流。这个流反映在声音上成为音乐，反映在色线上成为绘画，反映在形体上成为雕刻，反映在动作上成为舞蹈，而反映在文学上便成为文学。

这简单的话，已把艺术的源泉涌现于我们的眼前了。艺术的源

泉就是“真情之流”，是个音乐之活动体。这一点似乎是我很新鲜的发现，实则有名的《苦闷的象征》的作者不是已经告诉我们“生命受了压抑而生的苦闷懊恼，乃是文艺的根底”么？（页二十）这“最广义意义上的生命力的突进跳跃”，不就是生命的大流么？不过我很怀疑，艺术或文学究竟是否只有苦闷的象征？当人们的生命自己陶醉在奏凯的欢乐和赞美的歌情，这还不是欢乐的象征吗？所以苦闷和欢乐，终究是真情之流表现的两面，我们艺术的世界有悲剧亦有喜剧，有亚波罗的精神，亦有狄安尼左的精神（虽然这种分别不是可赞同的）。不过狂烈的悲剧，有时更接近音乐的波浪，更容易唤起感情的一滴泪罢了。

前面讲音乐世界与绘画世界的重要区别，意思是想阐明“时间艺术”与“空间艺术”不同的地方。音乐是动的，是用时间感觉的，是一波一波接着流于“真的时间”——真情之流——上面的，所以叫做“时间艺术”。绘画是静的，是用空间感觉的，是一形一色反射在平面的空间上面的，所以叫做“空间艺术”。现在试列表如下：



照这表看起来，便知时间艺术有音乐和文学两种，如舞蹈、戏剧是以时间为经而以空间为纬，所以也可说是时间艺术派生出来的了。时间派生出来的东西，必伴着时间艺术的音乐，必完全具有音乐的节奏和韵律，并且从艺术的整体来看，也只有时间艺术，没有空间艺术。所谓空间艺术，实际亦必汇合于变迁历程的“真的时间”之中，而为潜隐的时间艺术才有价值。所以近代绘画，如后期印象派，他们也不被视觉所

欺，却要听着静悄悄的生命的声音，在潺潺的流过去的时间上，感着一种喜悦。构图主义的康丁斯基(Kandinsky)的画，完全超越物象的形似，像作曲家从事作曲一样，用一种线条和色彩，得着音乐的效果。未来派更极力主张动的时间的感觉的表现。而在雕刻方面，如灵的写实主义的罗丹，也把雕刻转到生命，用一种外容(现实的空间)想冲进未知境界，听神秘的果子树上的啼鸟的声音。这么看来，岂不是新兴的绘画雕刻，都已经时间艺术化了吗？我率性大胆地说罢，现在无论哪一种艺术，都和音乐有契合之处。在心理学方面所称为“色彩听觉”即色和音的感觉之交错，就是我们上面所讲的空间艺术(色)与时间艺术(音)的转移。现在各种艺术的分界是融化了，那专司文艺的七位女神，合为一体了。所谓文学、戏剧、绘画、音乐、跳舞、建筑、雕刻，都配合一起，成了音乐的动的东西。这就是艺术的世界，这就是音乐的世界。

三

英国文学批评家 Walter Pater 说过“All art tends to become music——that is to stir emotions rather than to sate intellectual ideas”。尤其文学是一种时间艺术，他所以能给人兴发想像，是因为他是直接诉于我们的“真情之流”，的确是和音乐可以姊妹相称的。如果要我给文学下一个定义，我应该说文学创作，是由于“真情之流”或者用意大利美学者 Croce 所说的话是“抒情的直觉”罢，这抒情的直觉，是神秘的幻想的狂歌，是以耳的音乐的诱惑力为基础而成立的。固然，何瑞士(Horace)在《诗的艺术》有三个拉丁字“Ut pictura poesis”，王摩诘“画中有诗，诗中有画”，都是在诗里想参加一些绘画的色彩。还有英国勃莱克(William Blake)、罗塞谛(Dante Gabriel Rossetti)同最近美国发生的新诗运动，叫做影像派，都是栩栩欲活地想把绘画搬到诗里去。然而据实来看，文学终究不是绘画而是音乐，这就是时间艺术与空间艺

术的不同。当我们引画入诗的时候，原不过拿来烘托某一种意象，但一涉意象，便由瞬间的印象而转游心于模糊无尽的音乐世界来了。这么一来，可见所谓“字的画”的技巧，与其说是绘画的，无宁说他是音乐的，这是我讲“音乐的文学”所首先要说明的。

还有一些批评家，一面承认诗不是绘画，却也没有胆量来承认诗就是音乐，如George Moore就是好例。Moore似乎是纯粹的诗的主张者，似乎很知道诗里边有音乐，但有人对他说：“诗不是绘画。”他怎样回答呢？他说：“不！诗也不是音乐，是站在音乐与绘画之间的。”这种不彻底的论调，只承认诗与音乐的关系，不过是因为两者都注重节奏，却不敢承认诗就是音乐，实在未免要给古典批评家笑话的了。古典派最反对的是把诗歌、绘画、音乐、雕刻混在一起的新倾向，他叫做“型类的混杂”。型类的混杂，是何等的没有纪律的感情的横溢！说也奇怪，那高唱纯粹诗论的Moore对于诗歌里奏出音乐，绘画里绘出声音也要吃起惊来，那也称得起主张纯粹的诗吗？反之，真正纯粹的文学都是诗的，诗即是情，是离开固定的事实，而以微妙暧昧的音乐为内容的。所以无情感便无文学，并且那情感还必须和音乐合为一体，情感、音乐、诗歌汪然一片在人人的心里燃烧着跳舞着，于是而有悲哀有欢乐。《诗·大序》所谓：“情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之；情发于声，声成文，谓之音。”这真情流露的可歌可诵可舞可弦的声音，就是我们所谓“文学”。

要懂得文学与音乐的关系，须先懂得音乐、文学与情感的共通的关系。我们知道一切艺术都是情感的表现，尤其以诗歌、音乐、跳舞，都是属于听官，是“直接表情”的，和雕刻、绘画、建筑，属于视官而为“间接表情”者，自然深浅不大相同(依魏洪［E. Veron］的学说)。我可以说音乐、诗歌之泉流就是“真情之流”的最高潮。一切的现实都可以被理性锁着了，但幸而还有音乐和诗歌令人极强地感到“情感的节奏”和“想像的自由”。现在试分开来讲音乐罢！Winchester在《文学评论之

原理》(页二十九)一书有一段论音乐很透彻的话道：

> 盖音乐为物，直接诉诸感情，而绝无知识概念介乎其中；曲中之意云何，人不之问，问之则亦晦冥不可解，又不可以事实与真理形之，强加形容，则失其为音乐矣。音乐所生效果之一部，可以其不可思议之魔力解之，能激起随感情而生之含糊概念，触发当年快感之联想；其所暗示之情愈专，则音乐之效果亦愈增大；如音乐家之谱诗入调，而感人益深是也。然音乐之初旨端在感情，而不在联想之经验与情绪，当音乐于无所联想时，如闻剧场之乐器声，或人之嘤咿声，亦人至锐至纯之效果。音乐之感人纯一而彻底，不可分析而无知识连合之必要；惟音乐乃表现最自然之言语，能以同情唤起读者之感情，则可断言者。感情若非溢无节制，不可控纵，则其自然之表出必属音乐性，一歌，一哭，一笑，一呼与急切之言词，皆具韵律音和之道，是即音乐之本性也。音乐之动人，视他艺术为敏，然其作也短且疾，又不系以知识概念，不能如他美术之影响于道德生活。音乐号为神艺，实则艺术中之极不道德者，以其于伦理上毫无影响也。

这一段把音乐的本质，讲得再好没有了。但 Winchester 虽知道音乐是直接表情，一面又说文学一定要经过知识概念，他的诉之感情是间接的，这话就很有疑义。实在说起来，音乐和文学都是感情的自发表现，都是不能与知识概念结在一块儿的，所以“如其知识概念从大门进来，文学就要从窗口飞出去”。现在只有古典派们，才敢明目张胆反对那蓬蓬勃勃的“感情之自然流露”，才肯说什么“文学创作应以理知为至上之制裁”。他们的心血冷冰冰的，哪里知道什么文学？最可怪的，就是他们死守着亚里士多德的诗学，却把《诗学》已经明言过那“激发人之哀怜恐怖之心，以使此种情感得正当之排泄涤净”一句，这分明是求情感的解放，也变成了理智之选择了。再说亚里士多德的老师柏拉图，更

明显地是一个主张文学是直接表情的，他说，诗是一种“神圣疯狂”，他说：“诗人不是靠艺术做诗，是靠灵感，且在一种神祇附身的境界里，故善诗者当其为诗之时，必失其感官之作用，恰似柯立班蒂司之舞蹈一般，因为诗人是光明，是有翅的，是神圣的生灵，只有在有灵感时，感官失去效用时，理智失其统驭时，才能作诗。”这不是告诉我们诗人的心都是又神秘又多情，丝毫不受理性的羁绊么？可惜这个道理不明，以致像 Winchester 都没有胆量来承认文学、音乐与情感的共通的关系，当然更不敢说到音乐的文学了。

我们既知音乐是艺术里面之非道德者，我们尤要知道真正的文学，也是完全与道德的影响脱离关系。所谓道德，诗人惟一的道德，在对于他的艺术表示忠实，在尽力表现“真情之流”，舍此以外还有什么叫做道德呢？王尔德(Wilde)说得好：“一切艺术都是不道德的，除了那些下流的专以引人为善或为恶的之肉欲的或教训的艺术”，“无所谓道德的或不道德的书，书只有写得好或是写得不好，如是而已”。似此反对拿道德的标准去批评文学，实在再对没有。我们不能说等边三角形是道德的，两等边三角形是不道德的，或讲乐器的弦或峨特式的拱是不道德的，那么我们怎能断定那些陶醉痴狂的诗歌小说，是不道德的？或者我们可以说我们所谓道德的就是感情的，所谓感情的就是道德的，文学家不一定比别人好，但是比别人有特别热烈的感情。他那无纪律的“天才的独创”，无节制的“想像的自由”，他的一歌，一笑，一哭，一呼，都与音乐的原理相通，这就是我们真正的道德罢！

四

再把音乐的与诗的艺术来相提并论，也差不多是一致的。我们的批评家爱伦坡(Allan Poe)曾经给诗下一个定义是：“用韵律创造出来的美丽”，而诗第一要素，他寻出的是“对于超自然而美丽的一种渴望”。

似此可见唯美的幽扬不断的诗歌，韵律便是它的外形，也是它的生命。韵律就是“真情之流”，当我们倾听诗人生命与热情震荡出来的韵律，即无异发现“真情之流”，发现超自然的永恒的欢欣的“美”，可见真正的美，是存在于韵律的音调中，真情的表现中，在人类想像中，只要我们于情调之上加以音调的震荡，便达到永恒的美丽永恒的欢欣之境地，这便有诗的意味了。因此比德(Walter Pater)在他的《文艺再生集》有名的论文《乔尔吉纳派》(The School of Giogione)中便表明绘画、诗歌、雕刻，及其他“一切艺术都憧憬于音乐的状态”的一句话，音乐的状态是本源的谐和或节奏，是人心中最“全一、真、善”的生活，达到这一步就是达到第一义的美的人生——音乐的人生。这么一说，可见我们就和一般批评家一样承认文学是表现人生，那么这个人生也是第一义的人生。只有音乐能够完全地表现人生，即对于超自然的一种美丽的渴望的人生，在这人生里，把诗歌、音乐、人生，都打成一片，毫无区别，而成为混然的状态了。

“为艺术而艺术”这个思潮是非常对的，但是我们却不要忘掉人生即是艺术。人生是带有一切音乐的要素，即神秘、感情、悲哀、暗示、狂喜和恋爱的要素，真正的人生是如小孩一般一头哭一头笑，他的本身便成为韵律的表现，便应该像 Apollo 的琴那么地音乐的。所以“为人生而艺术”这句话，原来就是“为艺术而艺术”的注脚。尤其是文学家，他是想让音乐创造美的世界的唱歌者，他的生涯是完全地绝对地以追求永恒的欢欣为中心，他要献身于陶醉之中，他要从唯美的对象里发现出一种涅槃的乐趣。希腊古代的 Anakreon 的《抒情诗》，波斯古诗人 Khayyam 的《四行诗》，他们都是对于人生绝望到了最深刻，所以不停地要求美的欢欣也最热烈。到了现在欧洲大学的青年，他们要求的是“酒、女人和歌”，歌不就是我们音乐文学的产物吗？实在，我们新唯美派的意见，以为人生的享乐在颓废的肉感中，不如在已经醇化的精神感中。(如王尔德《狱中记》就比《道连格雷画像》更接近于我们思想多了!)如其在别的味觉、嗅觉、触觉、视觉中，不如在听觉的享乐中，来得更为亲切。

听觉是音乐与文学的根本，我们在听觉中才经验着那模糊无尽的美境，如醉如痴地像沉湎于“真情之流”当中，这就是文学的理想境界，这就是以自然(感觉)跃进于超自然(超感觉)所获得的世界。再明白说罢！在文学的世界中，最重要的是以一切的感觉为机缘而向想像的美世界飞跃，但在感觉之中，普通所谓五官的听觉、视觉、嗅觉、味觉、触觉以外，还有温觉、厌觉、筋觉、运动觉等，而文学的材料，普通是以视听二觉为主，其他不过是辅助罢了。只有如意大利唯美派的邓南遮(D'Annunzio)，才能用那天赋的一切异常锐敏的感官，没有一样遗漏。英诗人济慈(Keats)更不消说是“包括一切感觉的诗人，同样是包括一切超感觉的诗人”。他不但想要刺激味觉和嗅觉，并且在想像中将感觉溶化，如《夜莺歌》以鸟的妙音为机缘，不觉使我们鼓起想像的翅膀，飞向永恒的欢欣美境来了。至于如鲍特莱耳等歌恐怖美的诗人，把一些不快的嗅觉的东西，作他的诗境，这就不能不说是异常的例外。而在大多数的唯美派的诗人，用视觉感得的是色与形的美丽，是很近乎以视觉为主的绘画世界的，如首唱“为艺术而艺术”的标语的是法国诗人高底叶(Gautier)，他的诗集《珐瑯与雕玉》就是注意描绘外形的。先拉飞派(Pre-Raphaelitis)如罗塞谛(Rossetti)等，诗的意境如同他的绘画，这些“观察的诗人”将读者巧妙地引到绘画的世界，不能不说成功，不过无意中已渐渐的离开唯美主义之诗的世界，而趋向于描绘外形的散文世界来了。所以我们如果真要求纯粹的诗歌，我们便不可不要求诗与散文之纯粹的分界，即绘画与音乐之纯粹的分界。因为我们热情所认识的美，是诗的音乐的世界，所以我们还是反本归源，以听觉即诉于耳的音乐的要素为主。我们不应该以高底叶、罗塞谛的画境为满足，我们要努力为艺术的完成，我们应该更进一步，在我们生命的每一刹那间尝味音乐泉流的意味。因为我们真情生命是音乐的而不是绘画的，所以我们真情的表现，也是除却以音乐的分子传达听官而外，简直找不到旁的方法。

最近德国表现派诗人勃伦纳尔(Rudolf Blümner)说得最彻底，他

说："诗不是给眼看的，是给耳听的，给内在的耳听的。"诗人假如不能把他自己的情感，流露在音乐上，他便不能从听觉中尽可能地尝味音乐的世界，那么他还能叫表现的诗人吗？表现的诗人是不大讲究诗句的意义形式的，他所以感动我们，是因他置重于音乐的要素。他不是单把有意义的字合为一篇诗，他是像音乐家一样把音调和音调组成曲，让人们内在的耳去欣赏他的。所以真正的诗，在最显著的意义上，都是音乐的，是以纯一语言的音乐为作品之生命的。而在另一方面又可以说，就是最梦幻最神秘的艺术，例如爱伦坡的《钟》，"玎玎珰珰，玎玎珰珰，音乐般地流喷"。这自是一首音调铿锵的好诗了，但这首诗却有许多人说他是梦中成咏，是一个以幻想的力，同情感的热而出现的，就是勃伦纳尔那首奇异的"Augo Laina"，这首诗的尾音，由高亢下坠成为哜嘈的滚走的流水之音，然后以半浮半沉的和谐，渐渐消失去了（《雾飙运动》页七十五），在不识诗的原理的人来看，完全是无意义似的，却不知他的主要目的，原不在于字句的意义，而在于他的音节，而这音节是须得内在的"心耳"听的。所以我们现在不讲诗的艺术便罢，讲到诗，都是和音乐一样是要用音乐的表现法的。这种表现是把"真情之流"作为梦，而象征化于那些音乐的诗里，是把读者从理智的"看"的世界，引到能够"离开着看"之"梦"的听的境地。

五

我们主张音乐的诗，并不是主张定形的音节，是主张要各人自由的抒写情调，因而表现各人自己心中找到的"音节"的。象征派的威来格柔芬(Viele-Criffin)说得好："诗文应当服从他自己的音节，他仅有的指导是音节，但不是学得的音节，不是被旁人所发现的千百条规则束缚住的音节，乃是他自己心中找到个人的音节。"这种个人的音节，是最便于表现内心的情调的。为什么呢？因为"内心的情调是惝恍无定飘忽多

变的，它不是具体的东西，你不能照出它的影子，刻划出它的形态，它像海口的波涛，一忽儿汹涌跳跃如屋如山，一忽儿起伏滔滔奔流不停，一忽儿又从天边冒涌而来，如山崩颠倒，这时候你如想领会它的声势，最好就是闭目而静听其声。根据同样的理由，象征派的诗人之着重以声传神，都过于其以画形色，这派里有好几位诗人，描写之时，都是舍'工笔'而用'泼笔'，但是你读了每一首诗几行之后，意义虽还没有明了，而这几行的音调，已经激起一种情调"。由这一段引自《法国之象征诗与自由诗》里面的话，可见音节的起伏缓急，是怎样能充分表现那飘忽无端的内心的情调了。内心的情调即"真情之流"是旋起旋落的心波，是只能用音乐之波去暗示它的，象征它的，并且所暗示的所象征的境界，正是冥茫浑漠的"梦"的境界，所以音乐的诗也只能给读者以一个神秘的象征的阴影，我们不必去推敲它字句的意义，只要听其音调，就可以感觉到"真情之流"了。如魏尔伦(Paul Verlaine)的诗就是好例，他只主张涂抹出一种阴影。他说："不要色彩，只要阴影。"这种气味的浑漠，情调的抒写，确是音乐文学的条件。真正的诗人，他是一个听见别人从未听见的声音的人，他是预言者似地唱歌的人，他是象征的即神秘的狂歌者，他把自己全部的人生引到诗里，又教诗离开固定的事实而靠近音乐。这靠近音乐的自我表现，和音乐有同一作用，能把宇宙本体——真情之流——映到读者的心上，而唤起生命的共鸣共感。这就是所有伟大文艺所以成功的原因。

六

我们再从文学与音乐之心理的关系来说，依我意思，音乐中直接的原质占其大部分于诗歌中者，就是"想像"这个东西。"音乐"和"诗歌"，本都不受空间支配，完全是人类心理中"想像"的产物。想像是一切艺术的活的基础，所以如罗斯金(Ruskin)在《近代画家论》第三卷

第三章，Bernard Bosanquet 在他的《美学三讲》都力主“想像”为艺术的要素。罗斯金把想像力分作：（1）联想的想像力；（2）洞察的想像力；（3）冥想的想像力。Winchester 便应用这个说法在文学上面，分文学的要素的想像为三：第一是创造的想像；第二是联想的想像；第三是解释的想像。总之，这种想像的特别的心理活动，即在于造成一个和我们日常生活及日常谈话所经验的世界不同的第二世界，就是诗的音乐的世界。依好菲亭说：“音乐中直接之原质占其大部分于诗歌中，则联想之原质也。”可知由音乐所唤起的联想的想像，是怎样可以变成文学的原质的一部分，只有音乐能给文学以“想像”的原质，我们应该怎样提倡用“想像”为方法，开始去建设文学呀！再从文学的题材方面来讲，恋爱的幻想，从来是文学的主要的动机，而恋爱本身便就是“音乐的”。关于这一点，斯丹大尔（Stendhal）的《恋爱心理研究》第一章第十一节“音乐与恋爱”讲得很详细，不用多说已经使我们沉醉在甜蜜的理想境界了。

第二章

中国文学与音乐之关系

一　文学的定义

在叙述中国文学之先，我们为便利起见，把中国最古的文学定义，先拿来详细研究一番。中国最古的文学定义，见于《尚书》的二十四字：

诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。

这一段郑玄《诗谱序》认作"诗"的起源，是很对的。我们试看乐律家如韩邦奇、刘濂、何瑭等的解释，更觉这一个定义，实在再恰当也没有了。按(一)韩邦奇说：

《书》曰：诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦。乐本起于诗，诗本生于心，而心本感于物，苟八音无诗，八音何用哉？（《苑洛志乐》卷八）

(二)刘濂说：

《书》曰：诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和，此万世诗乐之宗也。夫人性本静也，喜怒哀乐之心感，而呻吟讴叹之事兴，凡诗篇歌曲，莫不陈其情而敷其事，故曰诗言志也。歌生于言，永生于歌，引长其音而使之悠飏回翔，累然而成节奏，故曰歌永言也。乐声效歌非人歌效乐，当歌之时，必和之以钟磬琴瑟之声，故曰声依永也。乐声以清浊顺序不相侵犯为美，必定之以律管而后协焉，故曰律和声也。律吕既定，由是度之金石弦管诸音，且如作黄钟调则众音以次皆从黄钟，作太簇调则众音以次皆从太簇，人声乐声莫不安顺和好，故曰：八音克谐，无相夺伦也。……夫始于诗言志，终于八音克谐，古乐之全，大略可见矣。（《乐经元义》）

(三)何瑭说：

古乐之不传也久矣，然其始终本末则略见之数言，而律吕声音则犹存于俗乐之制作，顾观者不加察耳。夔作曲乐，舜命之曰：诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和，乐之始终本末略见于此。自《明良之歌》以至三百篇之作，今尚可考，莫非各陈其情，是之谓诗言志；俗乐之词曲，各陈其情，乃其遗法也。诗既成矣，其吟咏之间，必悠扬宛转，有清浊高下之节，然后可听，是之谓歌永言；今俗乐之唱词曲，乃其遗法也。当歌之时，欲和之以乐器之声，其乐声清浊高下必与歌声之清浊高下相应，是之谓声依永；俗乐唱词曲之时，或吹竹弹丝与之相应，乃其遗法也。至此则乐已小成矣。若并奏众音，清浊高下难得齐一，故须用律以齐之，如作黄钟宫调，则众音之声皆用黄钟为节，作太簇商调，则众音之声皆用太簇为节，然后清浊高下自齐一而不乱，

乃其遗法也。八音克谐，无相夺伦，至此则乐乃大成矣，神人以和则其用也。夫乐之始于诗言志，终于律和声，始乃言其本，终则言其末也，古乐之始终本末，亦略可见矣。（《乐律管见》）

由这些解释，可见中国从古以来的诗，音乐的含有性是很大的，差不多中国文学的定义，就成了中国音乐的定义，因此中国的文学的特征，就是所谓“音乐文学”。

读《尚书》一段，我们已知道中国文学是以“音乐文学”为正宗了，但这音乐文学的定义，在文学批评史上我们还可寻出许多根据，最重要的是《礼记·檀弓》、《乐记》和《毛诗序》的几段妙文，简直把“诗歌”、“音乐”、“舞蹈”三者合为一体，真是道着中国文学的美质了。《檀弓》说的是：

人喜则斯陶，陶斯咏，咏斯犹，犹斯舞矣。（《檀弓》下，按《淮南子·本经训》云：凡人之性，心和欲得则乐，乐斯动，动斯蹈，蹈斯歌，歌斯舞，舞则禽兽跳矣。与此同。）

《乐记》说的是：

凡音者生人心者也，情动于中故形于声，声成文谓之音。……故歌之为言也，长言之也，说之故言之，言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。……诗言其志也，歌永其声也，舞动其容也，三者本于心然后乐器从之。（陈旸《乐书》卷十五曰：乐者天地之和也，溢于心而以歌声之，充乎体而以舞容之，永歌之不足则不知手之舞之，则歌亦乐之端，舞为乐之成。《书》谓琴瑟以永其歌也，《语》谓乐则韶舞其舞也，始歌终舞，共乐之序欤。）

《毛诗序》情文声音一节，更说得妙绝：

诗者志之所之也，发言为诗，情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。情发于声，声成文，谓之音。（陈旸《乐书》卷六十一云：诗者志之所之，情动于中而形于言，则诗言志也。言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，则歌永其声也。永歌之不足，故不知手之舞之足之蹈之，则舞动其容也。盖诗为乐之章，必待歌之抗坠端折，然后其声足以合奏。歌为乐之首，必待舞之周旋诎信，然后其容足以中节。歌登于堂而合奏，舞降于庭而中节，则至矣尽矣，不可以有加矣。又云：盖声出于情而有宫商角徵羽之别，音生于声而有金石丝竹匏土革木之什，故情不发无以见其声，则声所以达情也。声不成文，无以见其音，则音所以著声者也。）

我们再看中国著名的注疏家、文学批评家，都隐隐然以诗歌与音乐合为一谈，都是把论“声”论“歌”的话来论诗的。如荀况说：“诗者中声之所止也。”（荀子《劝学篇》）杨倞说：“诗谓乐章，所以节声音，至乎中而止。”（荀子《劝学》中声之所止注）郑玄说：“诗，弦歌讽谕之声也。”（《北堂书钞》引郑氏《六艺论》《诗谱序》大庭轩辕疏引作诗者弦歌讽谕之声）孔颖达说：“诗者歌咏欢乐也。”（《礼记·孔子闲居》诗亦至焉疏）又说：“诗是乐歌。”（《礼记·学记》不能安诗疏）“诗是乐章。”（左氏襄四年传注《文王》之三疏）杨士勋说：“诗者乐章也。”（《穀梁序》就太师而正雅颂疏）郝经说：“古之为诗也，歌诵弦舞断章为赋而已。”（朱子《诗集传序》）许宗鲁说：“诗者宫徵之所谐，管弦之所被也。”（吴才老《毛诗叶韵补音序》）乃至最著名的文学批评家，如刘勰的《文心雕龙》，也明明白白说：“诗为乐心，声为乐礼”、“乐辞曰诗，诗声曰歌”（《乐府篇》）的话，就其中说得最透彻的，自不能不举到郑樵、章潢，他们所主倡的音乐的批评，是最能提醒我们的：

（一）郑樵说——“夫乐之本在诗，诗之本在声……而声之本在兴，鸟兽草木乃发兴之本。”（《六经奥论》卷三论诗声）又曰：“诗为声也，不为文也……凡律其辞则谓之诗声，其诗则谓之歌，作诗未有不歌者也，诗者乐章也。”（《通志》卷四十九《乐略·正声序论》）又曰：“诗在于声不在于

义，犹今都邑有新声，巷陌竞歌之，岂为其辞义之美哉？直为其声新耳。”（同上）又曰：“诗三百篇皆可歌可诵可舞可弦，大师世守其业以教国子，自成童至既冠皆往习焉，诵之则习其文，歌之则识其声，舞之则见其容，弦之则寓其意……后之弦歌与舞者皆废，直诵其文而已，且不能言其义，故论者多失诗之意。”（《六经奥论》卷三）

（二）章潢说——“乐可易言乎？诵之歌之弦之舞之，皆足以成节奏，而要之声诗其本乎！仲尼闻韶，闻此者也；季札观乐，观此者也。……尝考之古之达乐有三，曰风，曰雅，曰颂，而金石丝竹匏土革木，皆主此以成乐均者也，信乎乐非外乎声诗也。虞帝命夔典乐教胄，不过曰：汝闻音律出纳五官，而《周官·大司乐》所掌歌奏，征诸《虞谟》《商颂》，较若画一，然则乐以诗为本，诗以乐为用，自古迄今，其义未有改矣。”又说：“自诗官不采言，乐官不被律，而声诗之学称贱业焉。故杜氏有曰：汉制氏世业，但能纪铿锵鼓舞，而不能言其义，言知声诗而不知义也。齐、鲁、毛、韩诸家，以序说相雄长，以义理相授受，而经生学者始不识诗，言知义而不知声诗也。夫德为乐心，声为乐体，义为乐精，得诗则声有所依，得声则诗有所被，知声诗而不知义，尚可备登歌充庭舞；彼知义而不知诗者，穷极物情，工则工矣，而丝簧弗协，将焉用之？甚矣声诗不可不讲也！”（《图书编·乐以声歌为主议》）

由上便知中国文学与音乐的密切关系，所谓诗歌即是音乐，所谓诗经即是乐经。可惜这个最古的文学定义，在郑渔仲时代，已很少有人懂得，到了现在，讲中国文学的更越发糊涂了，越发走向反音乐的路上去了。现在讲中国文学史的，不管是新旧派，对于音乐文学都没有多大理会，他们都是和郑樵等的说法刚好相反，以为文学只是文章，是为文不为声的。尤其是旧派，他们所下的文学定义是：

彩绣之美，是文本意，属辞义同彩绣，亦命曰文。（谢无量《中国大文学史》页一）

他们的“文”字的解释，是根据《说文》说的：“文，错画也，象交文”，《广雅·释诂》说的“文，饰也”，和《释名·释言语》说：“文者，集众采，以成锦绣，会集众字以成词谊，如文绣也”，因此顾名思义谓：“非偶词俪语，不足为之”。这自然太把文学看成“图式化”了。其实这种“图式化”的文学，是文学的第二义，而《尚书·舜典》所说，才是中国文学的第一义，似那《文选》派的“偶语俪句”，这些只算僵了的诗，既然不可谱入管弦，也还能够叫做“文学”吗？反一面说，所谓白话的文学家，似乎也很懂得文学的起源是关系乐曲(胡适：《白话文学史》页四五二)，如“唐人作歌诗，晚唐五代两宋人作词，元明人作曲，因为都有那‘好妓好歌喉’的引诱，故自然走到白话的路上去”(页二一八)，那末中国三千年的文学史，应该就是一部音乐的文学史了。但是他们一转眼之间，又主张“废曲用白”，要把文学和音乐脱离关系而独立发展，他们的根本错误，在没有认清文学的起源是音乐的，而文学作品的本质属性，尤其就是音乐的；他们没有认清中国文学的定义，没有认清纯文学和散文的不同，所以结果是太把文学散文化了。其实散文决不是真正表现情志的文学，更不是文学的极点，如他们极力提倡散文诗，以为散文诗才是完全脱离音乐拘束的自由诗，其实自由诗虽反对定形的音节，但决不是什么散文体的，如法国象征派诗人所提倡的自由诗，才是真正的音乐文学哩！

二　中国文学的分类

我们以为如果要建立中国的“音乐文学”，先不可不纯禀客观把中国文学的本义和特质研究一下才好。中国文本分两大类：(1)文，(2)史。史乃是实用的，记事、达意、说理，如二十四史、《资治通鉴》、碑文、墓志之类，但决不是文学，章学诚言六经、诸子都是史(六经中只有《诗经》算得文学作品)，可见表现纯理的学说文，如义解(经学)、论撰(子家)也不算得

文学。然则“文”是什么？我以为“文”只是“情感的表现”，文学所以能表现作者人格，完全由于情感的魔力。“史”是什么？“史”只是“理智的表现”，据事直书，凡可写录成册子的都是。“史”又称为“笔”，《礼记·曲礼篇》说：“史载笔。”孔子修《春秋》也说：“笔则笔，削则削。”可见文笔之分，其源流很远，不是起于晋宋时代，不过到了晋宋，文笔的区分，才经批评家如萧绎（《金楼子》的作者）等，特别把他提出来罢了。当时的说法，大概有两种意义：

（一）“文”是情感的，“笔”是叙述的。——《金楼子·立言篇》论文笔之辨，有“至如不便为诗如阎纂，善为章奏如伯松，若是之流，泛谓之笔；吟咏风谣、流连哀思者谓之文。”又说：“笔退则谓成篇，进则不云取义，神其巧惠笔端而已。至如文者，惟须绮縠纷披，宫徵靡曼，唇吻遒会，情灵摇荡。”据上便知官牍史册一类的应用文，本不能当作文学。

（二）“文”是音节谐和的，“笔”是不讲音节的。——《文心雕龙·总术篇》说：“今之常言，有文有笔，以为无韵者笔也，有韵者文也”；《南史·范晔传》：“手笔差易，文不拘韵故也”。这个韵就是指音节而言，文所以能够独立，完全因为音节上的关系。

“文笔”或称“诗笔”。《杜甫集·寄贾司马严使君》诗：“贾笔论孤愤，严诗赋几篇”；赵璘《因话录》：“韩文公与孟东野友善，韩文公文至高，孟长于五言，时号孟诗韩笔”。可见晋宋时文笔分别，到唐代仍存。宋郑樵在《诗辩妄·读诗法》说得更好，“夫文章之体有二，有史传之文，有歌咏之文，史传之文以实录为主”，可见凡一切平铺直叙不带情感的描写，从来都只算得史传之文，史传之文哪里算得活文学？（章学诚《文史通义》外篇云：“文之不为义解、传记、论撰诸品者，古人始称之为文；其有义解、传记、论撰诸体，古人称书不称文也。”）活文学应该都是有情感和音节的，凡无情感音节者，都只得谓之“史”或“笔”，不能叫做“歌咏之文”。并且情感和音节是二而一一而二的东西，作者所暗示的情感愈专，便音乐的含有性愈大，因为文学是直接触动情感，所以在情

感极高的文学中，绝没有知识概念存于其中，所有的只是“真情之流”一泻而出。然而这不可思议的魔力所产生的作品，却正是表情最自然最美的声音，和声音同声音连合而成最美的言语，所以一字一句一叹一唱，都有自然的和谐，这就是有韵为文的道理了。有韵就矢口讴吟，自成乐韵之妙，虽村夫农妇，吟咏性情，既不知这是哪一律的声音，哪一调的歌曲，他们只要把他自己的喜怒哀怨发泄出来，便都是很美的音乐文学，所以刘勰说：“声发则文生矣”（《文心雕龙·原道篇》），这句话实在把中国文学的美质，完全说尽了。

但是文笔的区分，虽在中国文学史上关系极大，而文笔区分的真义，却仍旧被旧批评家完全弄糟了。阮元的《学海堂文笔对》罗列了许多考证的材料，使我们知道中国文学本有“文”、“笔”之分，即是“美术文”和“应用文”之分，这个贡献可算很不小。他又在《文言说》道：“韵即声音，声音即文也。”依照他的话，也许在清代早就有“音乐的文学”发生了，但他一转语间，又以排偶为文，说什么：

> 凡偶皆文也，于物两色相偶而交错之，乃得名曰文，文即象其形也。然则千古之文，莫大乎孔子之言《易》，孔子以用韵比偶之法，错综其言而自名曰文，何后人之必反孔子之道，而自命曰文，即尊之曰古也。

文学既只是纯粹美丽的形式，便“妃黄俪白”，何所不至，其末流遂至如刘申叔一流竟谓“俪文律诗，为诸夏所独有，今与外域文学竞长，惟资此体”（《中古文学史》页一），说来可笑亦复可怜，怪不得白话文学家老实不客气有“文当废骈，诗当废律”的主张了。我以为这实在是白话文学的长处。其实讲到中国文体，当然以韵文为文学正宗，韵文是要有音节，却又极力反对定形的音节（如骈文、律诗、律赋），而要各人依自家性情、风格、情调，与一时一时的情绪，而发与之相应的音节。韵文以外的文体，如果他的叙述结构是情感的，便都是有音节的，不过他的

音节是“不歌而诵”的，是没有音乐的关系的，这自然不如“音乐文学”更有“逼人性”了。再说散文，在艺术上因为不能脱离知的形式的束缚，所以对于情感的表现，没有多大的直接关系；固然散文中有许多是有节拍的(看唐钺《散文节拍粗测》一文，《国故新探》页七三——八十)，当我们诵读时，也诚然可以使人恍然如身历其境，“但当我们的神为散文的节拍所移时，总觉有一种东西将我们吊住。散文的戏剧和小说，都是例外的散文。创这种体裁的人，便是那些不能用韵文做戏剧和不能做诗的人。且譬如窃位之主，基业既固，便是换了一个朝代，而我们也就认为合法。”这是西门司(Symons)论散文与韵文的话，我们很愿意介绍来做中国文体的批评标准，在这一点上，我们又看出“音乐文学”胜出散文体表现的特点来了。

三　中国文学的起源

本来无论哪一国的文学史上，韵文的起源就是文学的起源，如古代希腊，在荷马(Homer)史诗未产生之前，各种歌词如林纳司(Linus)一歌，就是农人采摘葡萄时所常唱的。还有祭神诗(Daeaus)，此种诗全是在祭祀时颂祷于亚波罗神及诸神祇之用。哀悼诗(Threnos)则用以吊挽死者，声音凄厉，常由以唱这歌为业的人，环绕灵床，高声而歌，与妇人啜泣的声音相应和。至于婚礼诗(Humenaeos)则在庆祝结婚时，由两队少年男女手执火炬合唱，男随箫声而歌，女则应琴弦而舞。(见王希和著《荷马》页五)到了荷马时代，诵史诗的，还要配以Lyra(天琴)，挽歌便和以Anloo，可见希腊古代音乐文学的发达是很早的了。我们再看英国，那篇空前伟大的史诗《比乌夫》(*Beowuff*)，就是那些所称为诗考仆(Scop)和游荡歌者(Gleemen)所常唱的。德国文学在未发展前，也有所谓行吟乐人，穿行街衢，来唱他的《洛特王歌》(*Konig Rhoter*)、《安伦司特歌》(*Herzog Erust*)。回头来看我们中国文学的起源，也何

尝不是如此，中国文学最初是一种混合艺术，包括诗歌、音乐、舞蹈三种要素，成为混合的表现的。现在我们打开《诗毛传》、《礼记》和《左传》各书来看，便可见中国古代诗歌和音乐跳舞发生连带关系的痕迹：

《诗·郑风·子衿》毛传曰：古者教以诗乐，诵之，歌之，弦之，舞之。（马端辰曰：《毛诗》本《墨子》舞诗三百言之。汪中《述学》云：古之为教也，诗乐同物，诵之，歌之，弦之，舞之。）

《礼记·文王世子》曰：春诵，夏弦。（郑康成曰：诵谓歌乐也，弦谓以丝播诗。陈旸《乐书》卷三云：乐语有六，诵居一焉；乐音有八，弦居一焉；诵则诗诵人声也，弦则琴瑟乐声也。）

《礼记·乐记》曰：不学操缦，不能安弦；不学博依，不能安诗。（李塨《圣经学规纂》曰：操缦《孔疏》：调弦也；博依，节歌也；博通《虞书》搏拊之搏，搏按为节，以依于乐句也。）

《左传》襄公十年云：使诸大夫舞，曰：歌诗必类，齐高厚之诗不类。（杜预注：谓歌诗各从义类。俞樾《茶香室经说》卷十四，据《楚辞·九歌·东君篇》"展诗兮会舞，应律兮合节"谓：古者舞与歌必相类，自有一定之义例，故命大夫必以类。）

又如孔颖达《正义》说："五帝以还，诗乐相将，故有诗则有乐。"可见古代诗歌与音乐的关系，是很有证据的了。但我们接着要问：这种混合的艺术，究竟起于哪个时代呢？郑玄《诗谱序》说得好：

诗之兴也，谅不于上皇之世？大庭轩辕逮于高辛，其时有亡，载籍亦莫云焉。《虞书》曰：诗言志，歌永言，声依永，律和声，然则诗之道，放于此乎！

孔颖达《毛诗正义》更发挥得极透彻：

上皇之世，举代淳朴，田渔而食，与物无殊；居上者设言而莫违，在下者群居而不乱；夫有礼义之教，刑罚之威，为善则莫知其善，为恶则莫知其恶，其心既无所感，其志有何可言，故知尔时无诗。……大庭、轩辕疑其有诗者，大庭以过，渐有乐器，乐器之音，逐人为群，则是为诗之渐，故疑有之也。……大庭有鼓籥之器，黄帝有《云门》之乐，至周尚有《云门》，明其音声和集，既能和乐，必不空弦，弦之所歌，即是诗也。

似此把乐器的起源，讲诗歌的起源，实在很有见解，虽然郑笺孔疏很多是不足道的，不过在这一点，也很亏他提醒我们。不过歌曲的源流虽则很远，而在大庭、轩辕以来究竟有无乐器？所谓大庭(神农氏)、轩辕是神还是人？这还是一个问题，据《史记补三皇本纪》、《孝经钩命诀》、《世本》、《楚辞注》、元结《补乐歌》所说，那伏羲时代早已有乐歌了，但这些古代的神话传说，哪里可靠？《孝经钩命诀》本是伪书不要说了，就是所谓《驾辩之曲》(《楚辞》云伏羲《驾辩》，《吴都赋》所谓超延露而《驾辩》者，刘渊林云伏羲造琴制此曲)和《网罟之歌》(《路史》注：《辨乐论》云：昔伏羲因时兴利，教民佃渔，天下为之，时则有《网罟之歌》)，也都是文人想其所当然，自然不足信了。其他如黄帝之乐称《云门》、《咸池》(《礼记·乐记》、《周礼·春官》、《庄子·天运》、《韩非子·十过》、《汉书·律历志》)，少皞之乐称《大渊》(《帝王世纪》、《通典》、《通志》、《路史》)，颛顼之乐称《承云》(《乐纬》、《吕乐春秋·古乐篇》、《魏书·乐志》：颛顼有《承云之舞》)，帝喾之乐称《六英》(《周礼·春官》、《列子·周穆王篇》、《吕氏春秋·古乐篇》、《白虎通·礼乐篇》)，这些古乐或许有些是初民口唱的史曲，而音调节奏既已失传，便也无从说起。明韩邦奇的《苑洛志乐》(卷七)竟凭信为真，将《云门》、《咸池》各为谱调，这就未免太好奇了！但是古代在没有文字以前，难道就没有给我们中国古代诗史做一些好材料的吗？有的，不过不是那有伪托嫌疑的歌辞，而是后人追记的作品。追记是确有这种诗歌，其初口口相传，或为歌咏自然的颂歌，或为咏英雄

事迹的史曲，或挽歌，经过一个时期，这种口唱的歌辞，才开始有人把它追录起来，所以比较可靠；若伪托则全然为文人狡狯之作，完全是假的。所以现在所传“伏羲十言之教”，“神农之教”和黄帝时代的书籍，大概都不可信，都属“伪记”，只有下面几条，较可认为真的，不过有的可惜已经失传了。

(一) 葛天氏《八阕》与阴康氏之舞　《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》曰：昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌《八阕》：一曰载民，二曰玄鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总万物之极。昔阴康氏之始阴，多滞伏而湛积，水道壅塞，不行其原，民气郁淤而滞著，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之。

(二) 伊耆氏《蜡辞》　《礼记·郊特牲》曰：伊耆氏始为蜡，蜡也者索也。岁十二月合聚万物而索飨之也……曰：“土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。”

(三)《断竹歌》　汉赵煜《吴越春秋》曰：越王欲谋复吴，范蠡进善射者陈音，音楚人也，越王请音而问曰：孤闻子善射，道何所生？音曰：臣闻弩生于弓，弓生于弹，弹起于古之孝子。不忍见其父母为禽兽所食，故作弹以守之。歌曰：“断竹续竹，飞土逐宍。”

把这几条列的内容分析研究一下，什么葛天氏、阴康氏、伊耆氏这些后人想像的谥号，且不管他，但就歌辞来看，实在伪托的成分都很少。虽然两个在战国以后，才追记出来（《吕氏春秋》、《礼记》），一个在二千余年后的汉朝才把它记录出来（《吴越春秋》），但我们犹确信它是属于“追记”。因为那种背景，的确是上古的现象，决不是后世所有的。因为初民艺术，最有大影响的就是跳舞。他们的举行，最重要的是在战后讲和的时候，其他如果蓏成熟、收获，猎收丰多，儿童成丁，新年，病

愈，丧毕等也随时举行。并且他们跳舞时，一面唱歌一面做出种种相当的姿势，所以《吕氏春秋》所载“三人操牛尾，投足以歌《八阕》”。那种足蹈牛尾作舞蹈节拍的神情和姿态，确是初民的风味。并且所歌的舞曲，如“载民”、“遂草木”、“奋五谷”之类，总是为自己的好命运咏叹起来，这正是初民相当的歌词，不过这《八阕》的歌辞和音节，现在可惜已失传了。并且据现代学者的研究，初民艺术差不多都有一种实际上的目的，如装饰和舞蹈是两性的媒介，诗歌、舞蹈与音乐是激起奋斗精神的作用。大约那时候舞蹈是最重要的，所以“阴康氏之舞”的记载很可相信，舞人的快乐是从筋骨活动上发生，所以“作为舞以宣导之”，这很可想见初民艺术之有实际上的目的的说法了。复次，伊耆氏的《蜡辞》，也可见初民用来祀神祈年的一种宗教式舞蹈，大概行于每年十二月间，祀那万物水土草木禽兽有功于农事的神前，所云“土反其宅”云云，这通是祝辞。这种宗教式舞蹈，据蔡孑民先生在《美术的起源》中说，大约各地都是有的，但见诸记载的，现在还只有澳人他们供奉的魔鬼，叫做“Mindi”，常有人在供奉他的地方举行舞蹈；大概在中国最重农事，所以特别供奉那有功农事的神。总之，舞蹈的起源到了这时才组入宗教仪式，而这种宗教式舞蹈，以后在中国势力极大，试看《礼记·杂记》下，便知在举行舞蹈时举国皆狂的情形了。复次《断竹歌》，据刘彦和《文心雕龙·通变篇》，定它为黄帝时代的产品，这个年代有没有疑问，且不消说，但据近人白启明先生一篇《古代歌谣〈弹歌〉的研究》(见《歌谣周刊》纪念增刊号)说，《弹歌》的背景，尚是榛狉浑噩，葬之中野，厚衣以薪，无衣衾棺椁的样子。他的话实在也很有所发明，他引《孟子》：“盖上世尝有不葬其亲者，其亲死则举而委之于壑，他日过之，狐狸食之，蝇蚋咕嘬之……盖归返虆梩而掩之。……”(《滕文公上》)来证明弃尸旷野为禽兽所食，是实在的情形，不过一不忍而于掩尸，一不忍而出于守尸耳。并且他又说：守尸的事情，据文学上的“弔”字，也可以证明它是靠得住。这个“弔”字是会意字，《说文》“弔从人从弓”，盖古代作弔时节，并不像现在用挽联，用诗文，

或用许多食品，乃是手执弹弓，帮助孝子，守其父母的遗尸，这类举动，正与《弹歌》的内容，绝相吻合，可见守尸是真有其事，《断竹歌》也是很可靠的了。不过我们还要注意这《断竹歌》和舞蹈也是有关系的，因为初民的舞蹈，在葬式时盛行起来，他们在惜别与挽词中，很容易表同情，所以这八个字的《弹歌》，大概就是中国初民最行得广的挽词了。因为是最行得广的挽词，所以口碑流传，直到汉代，把它追记下来。——总而言之，初民时代的诗，我所认有文学史上价值的，只有这三篇舞曲，而这三篇舞曲，的确是上古的背景，不过还不能确定年代罢了。此外如不能认为古代的背景的，就如尧时的《击壤歌》（《帝王世纪》引）、舜时的《卿云歌》（《尚书大传》引）、《南风歌》（《尸子》卷上引），都只能割爱，因为这些都是有儒者“托古改制”的嫌疑，所以不算信史，也不能做我们音乐文学史上的材料了。

我既证明了《八阕》、《蜡辞》和《断竹歌》是初民社会的产物，并且可以说就是《诗经》的滥觞了。在这几篇以后，舞蹈的流风，见于《墨子》上所载，还有可考的，如《非乐篇》上说：

> 汤之官刑有之曰：其恒舞于宫，是谓巫风，其刑君子出纬二卫（毕云：此纬字假音，《说文》云纬织横丝也），小人否（似云小人则无刑），似二伯黄径（此文有脱误，不可读，或云伯黄二字或伊尹之讹），乃言曰，呜呼舞佯佯，黄言孔章（黄疑当作其），上帝弗常，九有以亡（九有即九域）。上帝不顺，降之百殃，其家必怀丧……。于《武观》曰：启乃淫溢康乐……万舞翼翼，章闻于大（惠云当作天），天用弗式。（孙云：万舞之盛，显闻于天，天弗用之。）

墨子引这些话的意思，当然可以不管，但由此很可见初民时代的艺术已这样发达。在这“恒舞于宫”“舞佯佯”“万舞翼翼”中，不知埋没了许多的舞曲，但从此以后，舞的情态却确实记在《礼记·乐记》里：

其治民劳者，其舞行缀远；其治民逸者，其舞行缀短。故观其舞知其德。

“行缀”是舞蹈者行列的数目，人数少就相去很远，人数多就距离也短了。民众安逸，就舞的人多，民众劳苦时，就舞的人也就少了。所以舞在当时确是平民的一种娱乐，确是一种平民的艺术，而这平民的艺术，又实实在在是合诗歌、音乐、舞蹈为一。所以当时的诗歌，差不多都是：

发以声音而文以琴瑟，动以干戚，饰以羽旄，从以箫鼓。（《乐记》）

就是到了孔子手里，取当时爱好诵习而有谱可歌的旧诗，定为今本三百篇的《诗经》以教弟子，也是“诗”“歌”“舞”同时并教的。所以在《墨子·非儒》下，说孔子之罪状，是“弦歌鼓舞以聚徒，务趋翔之节以观众”，因为孔子所教的诗乐，是可诵可歌可弦可舞的，所以《墨子·公孟篇》对公孟子批驳儒家的话，也是说：“以不丧之间，诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百，若用子之言，则君子何日以听治，庶人何日以从事?”这里所谓三百，当然是指孔子删定诗乐而言。可见诗三百篇不但可歌可诵，并且都是舞蹈时唱的一种歌曲了。好比陈诗《宛丘》一首：

坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽。
坎其击缶，宛丘之道，无冬无夏，值其鹭翿。

又《东门之枌》一首：

东门之枌，宛丘之栩，子仲之子，婆娑其下。

又郑诗《萚兮》一首：

萚兮！萚兮！风其吹汝，叔兮伯兮！倡！予和汝。

萚兮！萚兮！风其漂汝，叔兮伯兮！倡！予要汝。

这三首诗很可表现出当初原始人的风味。大概原始人以唱歌跳舞做合欢的媒介，在一定时日，男女相聚，这几首诗所表现的，正是男女们一面在唱一面在舞的风俗。郑玄《诗谱》求而不得，说什么“是古代之巫，实以歌舞为职以乐神人者也”，分明女子和男子会舞之时，也要扯到“乐神人”的事上去，这且不管他，不过三百篇可据舞诗来解说，也大无可疑了。并且我们把《关雎·诗序》的话来看：

诗者志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。

由这一段可见诗是抒写情感的了。至于“言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之”，似此曲折咏歌之辞，自很便于歌唱。至于说到“永歌之不足，则不知手之舞之足之蹈之”，这分明是舞蹈所独具，《楚辞》所谓“展诗兮会舞”，大概就是这诗人时代的情形了。所以在孔门弟子方面，《乐记》里很分明说他们对于诗乐的态度是：

诗言其志也，歌咏其声也，舞动其容也，三者本于心，然后乐器从之。（陈旸《乐书》卷十五云：乐者天地之和也，溢乎心而以歌声之，充乎体而以舞容之，咏歌之不足则不知手之舞之，则歌为乐之端，舞为乐之成，《书》谓琴瑟以咏其歌也，《语》谓乐则韶舞其舞也，始歌终舞，其乐之序欤。）

这种“诗歌”、“音乐”、“舞蹈”合一的主义，实在是中国文学

的特别美质，实在是中国文学上的三位一体。

四　中国文学的进化观念

在十七世纪的批评家，始把进化观念应用于文学变迁的历史，可是那时已有巴斯噶(Pascal)指出科学和艺术的不同，科学得到知识愈多，就愈进步，艺术的变迁却不能归纳到任何进化的原理。近来 Spingarn 在《新的文学批评》中也有相似的误解，他们以为文学没有古今界的，是要打破文学上的进化观念的。固然我们欣赏文学，本不应该有今古观念，以自绝于最弘富的文学宝库，却是当我们试从文艺变迁历史研究的结果，则古来文艺的进化，正是明白的事实，没有法子否认。讲到中国文学进化观念的意义，尤格外重要，三百篇的诗人不会唱出乐府诗，乐府诗人不会唱出宋词元曲，可见一个时代是有一个时代的文学，即一个时代是有一个时代的乐歌。于是我们对于文学史的见解，又不得不用历史进化的观念去发现他了。

不过讲起中国文学的进化观念，我们不能不先对于抱同样见解的胡适之先生下一个严格的批评，因为他的《文学进化观念与戏剧改良》(《文存》卷一，页一九五至二一四)是在所有文学史家里最有文学进化观念的，但同时和我们的文学进化观念，又是最冲突的。依我们意思，中国文学的进化，与音乐的进化路径相同，而最近未来的文学，便是建设一种最好听的抒情的歌唱的“音乐文学”。若依胡先生的见解，则中国文学的进化，是与反音乐的进化路径相同。他说：“中国戏剧一千年来力求脱离乐曲一方面的种种束缚，但因守旧性太大，未能完全达到自由与自然的地位。”(页二〇二)所以他便主张“废曲用白”，完全建设一种最实用的语体的通俗的“白话文学”。明白说罢，我们的文学进化观念，是以韵文为主，而胡先生的文学进化，则以散文为主，拿他的话来说明散文或小说的演进，是很可以的。因为论起散文的文体，无论是记事，

是说理，是小说，实在都有语体化的倾向，所以在这一点，我们亦与胡先生所说“有《尚书》之文，有先秦诸子之文，有司马迁班固之文，有韩柳欧苏之文，有《语录》之文，有施耐庵曹雪芹之文，此文之进化”同意。并且这也不算胡先生独断的话，远在葛洪的《抱朴子》，早已有更彻底的文学进化的观念了。他这样说过：

> 《尚书》者，政事之文也，然未若近代之优文诏策军书奏议之清富赡丽也；《毛诗》者，华采之辞也，然不及《上林》、《羽猎》、《二京》、《三都》之汪濊博富也。……若夫俱论宫室，而《奚斯》、《路寝》之颂，何如王生之赋《灵光》乎？同说游猎，而叔畋、卢铃之诗，何如相如之言《上林》乎？并美祭祀，而《清庙》、《云汉》之辞，何如郭氏《南郊》之艳乎？等称征伐，而《出军》、《六月》之作，何如陈琳《武军》之壮乎？则举条可以觉焉。近者夏侯湛、潘安仁并作《补亡诗》——《白华》、《由庚》、《南陔》、《华黍》之属，诸硕儒高才之赏文者，咸以古诗三百未有足以偶二贤之所作也。（《钧世篇》）

然而他终究是一个注重散文忽视文艺的人（《尚博篇》有：“或贵爱诗赋浅近之细文，忽薄深美富博之子书”句），所以对于二千余年的诗乐，竟不能欣赏，可见散文的进化论者，对于诗的进化，终究是太隔膜了。其实讲起来，一时代有一时代的散文体，然一时代亦有一时代的诗体，如《补亡诗》一类，大抵剽窃前言，句摹字拟，哪里比得上三百篇？三百篇一变而为《楚辞》，《楚辞》一变而为乐府，在葛洪时代那模拟的赋体已远不如乐府能代表时代，可惜这位散文的进化论者，他没有知道罢了。

再讲到“白话文学”，本来就是“平民文学”。而“平民文学”与“贵族文学”的分别，即在前者是可协之音律，老妪能听，有井水处能唱，后者不能协音律，不能歌，歌亦不能听。前者与音乐有关系，后者与音乐无关系，只有这音乐方面的不同罢了。如胡先生自己说的：“老

百姓自然要说白话，却用不着白话的散文，他爱哼支把曲子，爱唱支把山歌，但告示有人读给他听，乡约有人讲给他听，家信可以托人写，状子可以托人做，所以散文简直和他没多大关系。”（《白话文学史》页三五——三六）知道散文和一般平民没有多大的直接关系，那末所谓平民文学，一定就是音乐文学，怎能说白话文学是可以脱离音乐而独立发展呢？换一方面说，音乐文学之所以成为平民文学，即因其有真挚的情感。没有情感所以才有诘屈聱牙的诰敕诏令，反之有情感的村夫农妇痴男怨女，便自然信意所之信口所唱都和音乐一般。沈休文也说得是："天机启则律吕自调，六情滞则音律顿舛"，这里天机，当即我所谓情感，情感充实便不讲音律而自然协于音律，就是“音乐文学”了。情感不充实尽管你“妃黄俪白”好看煞人，但总不能形之歌咏。你不信请打开郭茂倩《乐府诗集》的《郊庙歌辞》一看，除了武后的《郊祀歌》，还勉强可读外，其余许多揄扬圣德仿佛太平的死文字，真如郑樵《乐略》所说："既无伟绩之可陈，又无题命之可纪，故其诗不可得而采。”既都不便歌唱，也自算不得平民文学了。

这个分别很紧要，实在就中国二千年来文学变迁进化的历史看起来，就是这样情形。好比《诗经》总算是中国最古的“平民文学”了，我也不用再引经据典，已大家共认为“多出于里巷歌谣之作，所谓男女相与咏歌，各言其情也”（《诗传序》）。并且咨嗟咏叹之余，也自然合于音乐，所以郑樵《通志》和程大昌《诗论》都说《诗经》是可以歌唱了。其次《楚辞》，如《九歌》、《卜居》、《渔父》已有人承认为平民文学了，就是《离骚》、《九章》也都是用那时候的白话做的，所以我敢大胆主张《楚辞》是平民文学。依旧说，隋有僧道骞尚能用楚声楚辞，音韵清切，唐初犹有其传，可见《楚辞》在唐初犹有知道唱法者。我们看楚汉革命的人物，如刘邦、项羽都是从民间来的，都是好楚声的。由项羽的《垓下歌》，刘邦的《大风歌》，可见楚声这种音乐的特长，是能激动浑仑的革命精神之实现了。到了汉代以乐府为代表文学，乐府就是后世所谓教坊，是一个俗乐的机关，民歌的保存所。那时采诗

夜诵，有赵代秦楚之讴，可见都是合诸新乐而歌的平民文学了。唐代不论在梨园所奏的大曲，或在酒席上所唱的小令，那歌辞都是绝句，绝句就是唐代的乐章，也就是唐代的平民文学了。你看王灼《碧鸡漫志》载："开元中，王昌龄、高适、王之涣诣旗亭饮，梨园伶官亦招妓燕饮，三人私曰：吾辈擅诗名，未第甲乙，试观诸伶讴诗分优劣……以此知唐伶以当时名士诗句入歌曲，盖常事也。"又如白乐天每一诗篇出，长安歌妓都争先学习，这就可见唐代诗句的唱法，虽不大可考，然而诗之能唱和在民间传播之广，却是一种事实了。不但诗，词也可以唱的，姜白石的词以歌曲名，并按乐谱注明唱法，不过这种唱法，没有人能懂得罢了。柳永的《乐章集》在当时差不多有井水处便有人歌唱他的曲子，可见词不但是"音乐文学"，并且是道地的"平民文学"哩！词一变而为曲，如"小令"、"散套"，实则都是词的变形，元人所编杂剧都是北曲，至元明之交而有南曲，于是梁伯龙、魏良辅始创昆腔，当时名"水磨腔"，王元美诗："吴阊白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词"，可见昆曲盛行时的情形了。这时北曲也一变金元之旧，而成昆腔之北曲，直至今日还有许多从事研究昆曲的人。不过现在昆曲唱法，既渐渐失传，结果遂不能成为通俗文学，所以在道咸以前所认为"平民文学"的，由现在的眼光看起来，只得谓之"贵族文学"了。

由上所述，可见一个时代有一个时代的平民文学，即一个时代有一个时代的"音乐文学"，所以文学史和音乐史是同时合一并进的，如一个时代的音乐进化了，便文学也跟着进化，另发展一种新文学，而前代的旧文学就不能普遍，只好供好古家所赏玩，便成为贵族文学了。所以四言诗在《诗经》时代是"平民文学"，是可以歌唱的，到了汉代不便歌唱，所以韦孟的《讽谏诗》，就成了"贵族文学"了。《楚辞》在屈原、宋玉时代都是可歌唱的"平民文学"，一变而为《上林》、《羽猎》、《二京》、《三都》的词赋，既已不便歌唱，只得叫他"贵族文学"了。乐府也是这样，唐以前的《横吹歌辞》、《鼓吹歌辞》、《相和歌辞》、《清商歌辞》都是可歌唱的"平民文学"，唐以后是不可歌

唱的"贵族文学"，吴莱论《乐府主声》说："太白有乐府，又必摹仿古人已成之辞，要之或其声之有似者，少陵则不闻有乐府矣。"可见乐府到此亦不能不变了。唐人唱诗，然唐人并不讲什么诗法，所以成为可歌可唱的平民文学，但到了宋时代就成了"贵族文学"了。李东阳《怀麓堂诗话》说得好："唐人不言诗法，诗法多出宋，而宋人于诗无所得。所谓法者不过一字一句，对偶琢雕之功，而天真兴致，则未可与道。其高者失之捕风捉影，而卑者坐于黏皮带骨，至于江西诗派极矣。"其实讲起来，"诗"到了宋代已成"遗形物"了。所谓"西昆体"闹出来的许多笑话，且不消说，即"西昆派"反动时代的作者，如苏东坡、欧阳修、王安石及江西诗派的黄庭坚、陈师道，也都不如他的"词"能够代表时代。江西诗派也不用说了，即就反江西派——四灵诗派及严沧浪，他们的破碎尖酸，和江西派的黏皮带骨，恰是一对。严沧浪自是一个文艺批评家，但他也不过要摹仿盛唐，和摹仿贾(岛)姚(合)的有什么分别？总而言之，诗到宋代已完全成为摹仿的"贵族文学"了，已经字字"哑"起来了(朱熹评江西诗派之吕本中欲字字响，而暮年诗多哑，这话很对)。宋诗尚且如此，元明清的诗更不足道。至于"词"呢？原来在宋代是可歌唱的"平民文学"，到了元时已不快于北耳，于是一变而为曲，而从前的词到此已渐渐不能唱了。所以万树《词律·自叙》对于明清词家颇多攻击的话，于《啸余谱》更是反对，很叹息地道——

> 诗余乃剧本之先声，昔日入伶工之歌板，如耆卿标明于分调，诚斋垂法于择腔，尧章自注隔指之声，君特致辨煞尾之字，当时或随宫造格，创制于前，或遵词填音，因仍于后。……兹虽旧拍不复可考，而声响犹有可推，乃今泛泛之流，别有超超之论，谓词以琢辞见妙，炼句称工……于是篇牍汗牛，枣梨充栋，至今日而词风愈盛，词学愈衰矣。

词到了明清时代，名存而音亡，也只算得"贵族文学"了。词变

而北曲，而南曲，而昆曲，在当时都是“平民文学”，清魏馘书序《集成曲谱》云：“溯自有明嘉靖以逮国朝道光，三百余年间，主南北歌场之坛坫者，厥惟昆曲。”如清初的许多昆曲创作，就是引车卖浆者流，都能哼他几声，其为通俗文学不待言了。到了光宣之间，知道昆曲之唱法的渐渐少起来，如俞曲园自撰新曲，模仿弹词，叫伶人阿掌强以弹词宫谱歌它。又光绪壬寅六月万寿节，张之洞在鄂宴外宾，盛张古乐，有弹琴、昆曲等项，其昆曲曲词是他自撰，要度曲的强以旧谱工尺唱它，到此则昆曲亦告一结束，完全变成“贵族文学”了。吴梅《词余讲义》说的是：

> 自文人不善讴歌，而词之合律者渐少，俗工不谙谱法，而曲之见弃者遂多。

曲既不便歌唱，所以胡适之先生在《文学进化观念与戏剧改良》中才主张“废曲用白”，风气一变，而有“白话诗”发生。现在倾向是应该以“白话诗”叫做“平民文学”了，须知白话诗人的好处，即在其有情感，有当时的活情感，所以一表现出来，都是当时的活文学活言语，如果把这情感译为几千年前的文言，便不是当时的“真情之流”了。但白话诗虽能直接触动感情，假使不能够歌唱，还不能算是表情最自然最美的声音。现代的诗人，很可惜他们都不是以音乐家兼文学家的，自己作歌，别人制谱，虽也有几篇可歌唱的，但总不能有多大的成就。今后的希望，是文人能够讴歌，并且要平民都能从心坎里唱出最好听最微妙的“音乐文学”来。那时“白话文学”才算完全建立了，那时“白话文学”在中国文学史上，才算有一个最进化最光荣的地位。

上面所述的“平民文学”或“音乐文学”的进化观，都是根据事实，没有一句是独断的话。就是从中国文学批评史上讲，我这种文学的进化观念，都是很早就有人说过的，如元周德清《中原音韵序》说：“乐府为诗余流派，詎属淫哇；而传奇实为乐府滥觞，总关风雅”，这

话把文学进化的线索说得比我透彻多呢！还有如：

（一）王世贞说：

三百篇而后有骚赋；骚赋入乐府而后有古乐府；古乐府不入俗，而后以唐绝句为乐府；绝句少宛转而后有词；词不快北耳而后有北曲；北曲不谐南耳，而后有南曲。（《艺苑卮言》）

（二）王骥德说：

古人言：丝不如竹，竹不如肉，以为渐近自然，吾谓诗不如词，词不如曲，故是渐近人情。夫诗之限于律与绝也，即不尽于意，欲为一字之益不可得也；词之限于调也，即不尽于胸，欲为一语之益不可得也；若曲则调可累用，字可衬增。诗与词不得以谐语方言入，而曲则惟吾意之欲至，口之欲宣，纵横出入，无之而无不可也，故吾谓快人情者，要莫过于曲也。

又说：

《关雎》、《鹿鸣》今歌法尚存，大都以两字抑扬成声，不易入里耳。汉之《朱鹭》、《石流》，读尚聱牙，声定椎朴。晋之《子夜》、《莫愁》，六朝之《玉树金钗》，唐之《霓裳》、《水调》，即日趋冶艳，然只是五七诗句，必不能纵横如意。宋词句有长短，声有次第矣，亦尚限篇幅，未畅人情；至金元之南北曲，而极之长套，敛之小令，能令听者色飞，触者肋靡，洋洋洒洒，声蔑以加矣，此岂人事，抑天运之使然哉！（《曲律》卷四）

（三）王奕清等说：

> 自古乐亡而乐府兴，后乐府之歌法至唐不传，其所歌者皆绝句也；唐人歌诗之法至宋亦不传，其所歌者皆词也；宋人歌词之法，至元又渐不传，而曲调作焉。

又说：

> 揆歌之所昉，曰：诗言志，歌永言，则三百篇实为滥觞，一变而为乐府，再变而为诗余，浸假而为歌曲矣。当为乐府之时，虽亦名之曰古诗，而三百篇之音不传；当为诗余之时，虽亦号之曰乐府，而古乐府之音不传。自传奇歌曲，盛行于元，学士大夫多习之者，其后日就新巧而必属之专家，近则操觚之士，但填文辞，惟梨园歌师，习传腔板耳。（《钦定曲谱凡例》）

因为每一时代的音乐文学，总是代表了一时代民间的活言语，所以汉魏的乐府唐不能歌而歌诗，唐的诗宋不能歌而歌词，宋的词元不能歌而歌曲，这种平民文学的进化，真是自然的趋势。不但如此，文学的起源就是乐器的起源，文学进化的大势，也是跟着乐器的进化而进化的。关于音乐进化这一点，我们最好引《宋史·乐志》所载批评家房庶的话来代说明。（这段话见《宋史·乐志·燕乐》后，《文献通考·俗乐部》引之作《两朝史·乐志论》。凌廷堪《燕乐考原》卷一又引之来说明音乐的进化，可见影响是极大的了。）他说：

> 上古世居质器与声朴，后世稍变焉，金石，钟磬也，后世易之为方响；丝竹，琴箫也，后世变之为筝笛；匏，笙也，攒之以斗；埙，土也，变而为瓯；革，麻料也，击而为鼓；木，柷敔也，贯之为板。此八音者于世甚便，而不达者指庙乐镈钟镈磬宫轩为正声，而槩谓夷部卤部为淫声，殊不知大辂起于椎轮，龙艘生于落气，其变则然也。古者以俎豆食，后世易以杯盂；古者蕈席以为安，后世

易以棬桉；使圣人复生，不能舍杯盂棬桉而复俎豆蕈席之质也。八音之器岂异此哉？……然则世所谓雅乐者，未必如古，而教坊所奏，岂为淫声哉！

这番话很可以打破那些主张“废曲用白”论者的误谬观念，使他们知道不但文学本身有进化，就是音乐也有进化的观念的。近代乐律家如李光地（《古乐经传》卷五《孟子》“今之乐由古之乐”句下）、江慎修（《律吕新论》卷下“声音自有流变”一条）、胡彦升（《乐律表微》卷四《论俗乐》）、张照（《律吕正义后编》卷首疏云：使器必蒉桴土鼓，歌必《鹿鸣》、《四牡》而后可谓之古乐，则孟子不当曰，今之乐由古之乐矣）、程瑶田、方成培（《香研居词尘序》工尺即律吕乐器无古今说）、徐养源（《管色考》谓隋唐以后，俗乐胜于雅乐）、凌廷堪（《燕乐考原》卷一引《宋史·乐志》案语），都已经告诉我们以音乐进化的观念，那末，我们把这一个进化观念和文学进化观念合拢起来，岂不是中国文学的进化，是全靠和音乐合一并进，而成功了“音乐文学”的进化吗？总而言之，中国文学的进化，彻始彻终都是和音乐不相离的，所以有一种新音乐发生，即有一种新文学发生，这是明显确实的事实。就单拿戏剧作例：“中国戏剧，数百年从未与音乐脱离关系，音乐为中国戏剧之主脑”（宋春舫《论剧》页二六三）；所以我们从文学进化的眼光来看，将来戏剧没有进化罢了，如其还要进化，当然是倾向于歌剧（Opera）或诗剧（Poetic Drama），而胡先生所提倡的白话剧（Prose Drama），在今日欧美的歌剧盛行之下，恐怕要成为“遗形物”了。

第三章

论　诗　乐

一　《诗经》全为乐歌论

我们开始叙述中国有诗以来的第一部乐歌的总集——《诗经》——便很奇怪这部极古的绝妙文章，已经给一般笺注家弄成了干燥无味的政论和历史了。他们做起《诗序》，把分明是男女甜蜜的恋歌，也改成诗人讽刺时政或歌美国君的作品，分明是男女期会的歌辞，也要大发挥其政论。我当初真不知作者是何心理，近来研究结果，才知道这些笺注家，原来就是不高明的散文家。散文的本身就是政论和历史，而不是文学，怪不得把它应用在韵文上面，便要将诗人意思尽穿凿坏了，譬如《诗序》只缘序者立例，篇篇都要美刺他人，因此把那些绝妙的情诗艳歌，都附到一桩一桩的历史上去。《诗序》不要说了，就是主张"文者包络一切著于竹帛者而为言"的章太炎先生，也在《国故论衡》中《原经篇》说：

孟子曰：王者之迹息而《诗》亡，《诗》亡然后《春秋》作。迹息者谓《小雅》废，《诗》亡者谓正雅正风不作。《诗序》曰：

> 文武以《天保》以上治内，《采薇》以下治外，《六月》者，宣王北伐，《小雅》之变自此始也。其序通言正雅二十二篇废而王道缺，终之曰：小雅尽废则四夷交征，中国微矣。国史之有编年，宜自此始。

把《诗经》来附会编年，这真就是散文家的拿手好戏！由他们眼中，《诗经》里几乎没有一篇不与国政时事相关，即没有一篇不是我们所谓实际生活的文学。至于《诗经》里面和散文区别的那种音节，那段性情，那痴男怨女征夫思妇的歌声，在他们义理大家的耳朵里，是不会听得见的，即因这么一来，所以才把一部最好最古的“音乐文学”埋没尽了，腐化尽了。宋郑樵对于这一部音乐文学的厄运，很觉着不平，所以他说：

> 自后夔以来，乐以诗为本，诗以声为用，八音六律为之羽翼耳。仲尼编诗为燕享祭祀之时用以歌，而非用以说义也。古之诗今之辞曲也，若不能歌之，但能诵其文而说其义可乎？不幸腐儒之说起，齐鲁韩毛四家各为序训而以说相高，汉朝又立之学官，以义理相授，遂使声歌之音，淹没而无闻。（《通志》卷四十九《乐略·乐府总序》）
>
> 义理之说既胜，则声歌之学日微，……盖声失则义起。（同上）

王圻也慨乎其言地说：

> 尝论他经可以诂解，而《诗》当以声论；后世不得其声而独辞之知。韩毛诸家于鸟兽虫鱼之细，竭力以事，而问其音节不能解也。古者审声以知治，作乐以成教者，其亦几于绝矣。夫以声感者于性近，而以义求者离性远，学诗而不知此者，与耳食何异！（《续文献通考·经籍考·诗类》）

唐顺之更有一大段很透彻的话道：

> 六籍皆以文传，而《诗》独以声传。昔者孔子患郑卫之声，乱于雅颂，乖剌无所从正，乃周流四方，闻韶乐于齐，不知肉味；又得文王之操于苌弘，乃始默然自信曰：吾六十而耳顺，然后反鲁正乐。命太师歌《关雎》而曰：皦如也，绎如也，洋洋乎盈耳哉！自是删诗，定其中声得三百篇，皆被之管弦，而雅颂各得其所，其于门人弟子亦往往教以诗歌，其尤有得者，声若金石。而子贡闻声歌所宜之说于师乙，则夫子乐而与之，曰：赐也可与言《诗》矣！然则《诗》之为《诗》不专以其文，以其声也。自汉而下，《诗》之文徒在，而其声尽亡，然其时乐师尚能谱《鹿鸣》、《伐檀》、《文王》、《驺虞》四诗，又不久而废；韩毛诸家，号为专经，竭其力以争草木虫鱼，至问其音节不能解也。今三百篇俱在学官，诸生诵习其文，与诸经同，然绝无有能绎而歌之者，而弦匏琴瑟诸器，因此遂不列于学官，其《鹿鸣》诸诗，则宾兴乡饮酒学官命弟子时一歌之，然有声而不成调，嘐嘐然若击土鼓然，不知其于藁木贯珠之义安在乎！（《送陆训导序》）

本来一部《诗经》是为声而不为义的，所以孔子论诗，也只是取诗之声，不曾说诗之义。如说“《关雎》乐而不淫，哀而不伤”，又说“师挚之始，《关雎》之乱”，这全是指音乐说的，并不是说《关雎》的义理如此如此。孔子以后，才有所谓齐、鲁、韩、毛四家，拿这一段话，讲成功了《关雎》的义理，于是从那乌烟瘴气的义理，把全部的音乐文学都笼罩住了，于是《诗经》便不好讲了。所以现在我们要把《诗经》讲成文学，先不可不推翻义理说，而直接从音乐方面去观察，这可以叫做《诗经》之音乐的研究法。

现在我试把《诗经》和音乐关系的几个先决问题讨论一下，再作解答。

1. 《诗经》就是《乐经》吗?

2. 《诗经》所录全是乐歌吗?

3. 《诗经》是从徒歌变成乐歌吗?

第一个问题是自明刘濂的《乐经元义》和吴承仕《乐经源流》两书提出来，才成为问题的。其实即使这个《诗经》即是《乐经》的假设可以推翻，而《诗经》所录全为乐歌的话，仍然可以成立。不过有了这个假设，更可证明《诗经》和音乐的关系的重大罢了。

（一）刘濂说：

> 六经缺《乐经》，古今有是论矣，愚谓《乐经》不缺，三百篇者《乐经》也，世儒未之深考耳。夫诗者声音之道也，若夫子删诗，取风雅颂一一弦歌之，得诗得声音三百篇，余皆放逸，可见诗在圣门辞与音并存矣。仲尼没而微言绝，谈经者知有辞不复知有音，如以辞焉凡书皆可，何必诗也？灭学之后，此道益加沦谬，文义且不能晓解，况不可传之声音乎？无怪乎以《诗》为诗，不以诗为乐也，故曰三百篇者《乐经》也。或疑之曰：乐之用广矣大矣，乃以三百篇当之，何局而不弘也。愚曰：乐之道与他书不同，有以文义存者，器数存者，声调谱奏存者。工师以神意为授受者也，古圣人以明物之智，制为黄钟之宫，自十二律出而律吕之能事毕矣；自钟磬琴瑟笙箫埙篪出，而声音之能事毕矣；则器数者即经也。周太师制歌声，自《关雎》、《鹿鸣》、《文王》、《清庙》以往，皆有定调，《国风》、《小雅》多商音，《大雅》多宫音，《三颂》尽为宫音，则周庭之乐唯黄钟、太簇二调，至春秋而鲁庭师挚犹能传其音，汉兴制氏以声音之学肄业，晋杜夔尚能传《文王》、《鹿鸣》、《伐檀》、《驺虞》四诗余响，此以音调相授受也。《南陔》、《白华》、《华黍》、《崇丘》、《由庚》、《由仪》六篇其辞已不可考，而笙竽独能存其音节，此以谱奏相授受也。……惟所谓诗者以辞义寓于声音，附之辞义，读之则为言，歌之则为曲，被

之金石弦管则为乐，三百篇非乐经而何哉？（《律吕精义》内篇五引《乐经元义》）

（二）吴承仕说：

> 圣王作乐之道载诸经史，其后虽经秦火而乐经固未尽亡也。……《虞书》帝曰：夔命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲，诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。此有虞制作之法见于经者然也。《周礼·典同》曰：凡为乐器，以十有二律为之数度，以十有二声为之齐量，凡和乐亦如之。而金石革乐县之制备载《小胥》及《考工记》，此成周制作之法，见于经者然也。至于乐章，《咸英》虽不可见矣，《韶》、《濩》犹有存，《诗经》一部乃周之全乐，十五国风王侯卿大夫士庶者，如《明良》、《南风》之歌，《韶》之遗也，《商颂》五篇，《濩》之遗也，通用之乐也；《小雅》，燕飨之乐也，《大雅》，会朝之乐也，《周》、《鲁》二颂，宗庙郊社之乐也。以此观之，乐经何尝尽亡也哉？（《乐经源流·论乐经未亡》）

第二个问题是从郑樵《通志》、程大昌《诗论》提出来，才成为问题的。其实讲起来，诗之可籥见于《周官》（籥章：歈豳诗、豳雅、豳颂）；诗之可管，见于二《礼》（下管象、下管新宫）；诗之可箫，见于《国语》（叔孙穆子聘晋，晋伶箫咏《鹿鸣》之三）。墨子说："儒者诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百"；《大戴记·投壶篇》："凡雅二十六篇可歌，歌《鹿鸣》、《狸首》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》、《伐檀》、《白驹》、《驺虞》"；《论语·子罕篇》孔子说："吾自卫反鲁然后乐正，雅颂各得其所"；《史记·孔子世家》分明又告诉我们："孔子语鲁太师，吾自卫反鲁然后乐正，雅颂各得其所……三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合《韶》《武》雅颂之音"；《郑志》郑玄答张逸云："国

史采众诗明其好恶，令瞽矇歌之”，而且宁戚能歌《硕鼠》(《吕览》高诱注及《后汉书·马融传》注引《说苑·善说篇》)；原宪、曾子能歌《商颂》(《韩诗外传》、《庄子》)。由上种种例证，可见《诗经》全为乐歌，这在古代是完全不成问题的了。但既成了问题，便不免要有所争论，我为着方便起见，把关于这个问题的不同见解，分作三项来讲：

（一）《诗经》全为乐歌说。宋郑樵、明朱载堉、清乾隆都是这派著名的代表。郑樵在《通志·乐略·乐府总序》说：

> 夫子删诗，其得诗而得声者三百篇，则系之风雅颂，其得诗不得声则置之，谓之逸诗，如《河水》、《祈招》之类，无此系也。

再看他在《诗辨妄》中《国风辨》有一段话，他说：

> 诗者声教也，出于情性，古者三百篇之诗皆可歌，歌则各从其国之声；《周》、《召》、《王》、《豳》之诗，同出于周，而分为四国之声，《邶》、《鄘》、《卫》之诗同出于卫，而分为三国之声；盖采诗之时得之周南者系之《周南》，得之召南者系之《召南》，得之王城与豳者，系之《王城》与《豳》，得之邶、鄘、卫者系之《邶》、《鄘》、《卫》，盖歌则各从其国之声。……大抵诗有三百，皆以声别，尝观夫子之论诗曰：吾自卫反鲁，然后乐正，雅颂各得其所；夫谓雅颂各得其所可也，而谓乐正者，何也？盖乐者，乡乐也，乡乐即风声也。(《六经奥论》卷三文同)

朱载堉在《乡饮酒乐谱》更说得明白：

> 《内则》曰：十有三年学乐，此何乐也？盖所谓弦歌之乐也。古诗存者三百余篇，皆可以歌，而人不能歌者，患不知音耳；苟能神解意会以音求之，安有不可歌之理乎？(《乐律全书》卷三十)

乾隆在《诗经乐谱序》也说：

> 诗三百篇，皆可歌咏者也，魏晋时尚有《文王》、《鹿鸣》四章，但未著宫调，学者茫然不知耳。

总之，这派所主张《诗经》所录全为乐歌说，是最有力量的。近吾友顾颉刚先生发表一篇《论诗经所录全为乐歌》，他是从春秋时的徒歌上，《诗经》的本身上，汉代以来的乐府和古代流传下来的无名氏的诗篇上，从这各种事实来证明《诗经》是乐歌。虽然顾先生不是有意作音乐文学运动的人，但他这种根本主张，也可算得比许多文学史家有精义多了。

（二）《诗经》有因诗为乐与因乐为诗说。元吴澄校定《诗经》的自序，就是这派代表。他说：

> 《诗》风雅颂凡三百十一篇，皆古之乐章；六篇无辞者笙诗也，旧盖有谱以记其音节而今亡；其三百五篇则歌辞也。乐有八物，人声为贵，故乐有歌，歌有辞，乡乐之歌曰风，其诗乃国中男女道其情思之辞，人心自然之乐也，故先王采以入乐，而被之弦歌。朝廷之乐歌曰雅，宗庙之乐歌曰颂，于燕飨焉用之，于会朝焉用之，于享祀焉用之，因是乐之施于是事而作为辞也。然则风因诗而为乐，雅颂因乐而为诗，诗之先后，于乐不同，其为歌辞一也。

这种讲法和元微之作的《乐府古题序》说的“由乐定词”和“选词配乐”两种分法有些相同，但推到极端，便要如朱熹《答陈体仁书》所主张的“乐乃为诗而作，非诗为乐而作”，“凡圣贤之言诗，主于声者少，而发其义者多”（《朱子全书·诗·纲领》），结果不免要走向反音乐文学的路上来了。

（三）《诗经》有入乐不入乐之分说。宋程大昌在《诗论》中《南雅颂为乐诗诸国为徒诗篇》云：

> 春秋战国以来，诸侯乡大夫士赋诗道志者，凡诗杂取无择，至其考其入乐，则自《邶》至《豳》无一诗在数。享之用《鹿鸣》，乡饮酒之笙《由庚》、《鹊巢》，时之奏《驺虞》、《采蘋》，诸如此类未有出南雅之外者，然后知南雅颂之为乐诗，而诸国之为徒诗也。

以后如陈旸、焦竑都从程说，清代顾炎武《日知录》因之也有“诗有入乐不入乐之分”的主张。他说：

> 《鼓钟》之诗曰：以雅以南；子曰：雅颂各得其所；夫《二南》也，《豳》之《七月》也，《小雅》正十六篇、《大雅》正十八篇、《颂》也，诗之入乐者也。《邶》以下十二国之附于《二南》之后，而谓之风，《鸱鸮》以下六篇之附于《豳》而亦谓之《豳》，《六月》以下五十八篇之附于《小雅》，《民劳》以下十三篇之附于《大雅》而谓之变雅，诗之不入乐者也。（《论诗》）

胡彦升在《乐律表微》也说：

> 诗是乐章，然诗则瞽之所诵，乐章则太师所掌，故有不入乐之诗，有不入诗之乐章。三百篇虽皆可弦歌，而正乐所用，唯《南》、《豳》二正雅及《周颂》，余皆不入乐也。乐章虽多与诗之篇次相合，而《狸首》与《驺虞》为射节，皆风也，而《狸首》不入诗；笙诗、管诗与《鹿鸣》等篇递奏皆雅也，而笙管之诗不入诗，《九夏》皆颂类，而《肆夏》《樊》、《遏》、《渠》三篇外皆不入诗，《大武》诗六篇，而《武宿夜》亦不入诗。（卷八）

似此把诗和音乐的关系只限制于某一个范围以内，和《史记》所说“三百五篇孔子皆弦歌之”一段话，实在刚刚相反，教我们哪里敢相信他？

魏源说过：“古者乐以诗为体，夫子自卫反鲁而乐正，雅颂各得其

所，则正乐即正诗也；乐崩而诗存，于是有三百篇人乐不人乐之讼。”（《诗古微》上编之三《夫子正乐论》）我们假使稍知道古代诗歌和音乐发达的路径相同，我们假使知道古经的“南”、“风”、“雅”、“颂”都是音乐的名，那么还用得着来讨论什么人乐不人乐的问题吗？实则我们的真问题，却在于问《诗经》是从徒歌变成乐歌呢？还是完全为奏乐而创作的乐歌呢？不过这个问题，就算不容易解决，而我们所主张的诗乐说，还是根本不会动摇的。

第三问题是可分作两方面来解决：一是承认原来就是音乐的诗人创作的乐歌，一是依据《王制》说的“命太师陈诗以观民风”，和《汉书·食货志》说的“孟春之月，群居者将散，行人振木铎徇于路以采诗，献之太师，比其音律以闻于天子”的话，因而主张《诗经》有部分诗是从民间徒歌变为乐歌。我以为这两种讲法，都是说得通的。依前说则《诗经》便有唱这样诗歌的歌人或音乐者，依后者则《诗经》所录，都是当时的采诗官从民间采访来的。然无论如何，《诗经》的音乐上评价，总是以“人声”为主，他实在可说就是天籁。章潢在《乐歌总叙》里说得好：

> 乐之道主乎声，而声必有取于天籁，以其一出于自然而非强作也，然则人之声，非天籁乎？……故本之心，宣之声，则为诗，曰风曰雅曰颂皆可以被管弦协金石而谓为乐章，孔子自卫反鲁然后乐正，正此也；雅颂各得其所，而《关雎》之乱，洋洋盈耳于师挚之始，曾谓乐而不以声诗为之主乎？……乐以诗为本，诗以乐为用，凡金石丝竹匏土革木，节奏铿锵，克谐律吕不过用以依永和声焉耳。

知道人声就是天籁，天籁就是音乐，那就《诗经》所录，当然可称他全是乐歌了。

二　诗乐考

我们已经知道《诗经》的诗，当时都是可以歌唱的，可以入乐的，但从事实方面去证明，我们便不免吃惊于一部诗乐，为什么用到燕享祭祀时，居然变成功了“诗礼”了。最奇怪的现象，当时周家有一礼就有一诗，有一诗就有一礼，于是《二雅》《周颂》，全部都充作宗庙朝廷的颂神歌及宴会田猎之歌，这难道就是孔子正乐编诗的本意吗？不见得吗？你看在孔子以前季札观乐，乐正所奏的一望而知他还是民歌的诗。《左传》襄公二十九年记道：

> 请观于周乐，使工为之歌《周南》、《召南》曰：美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不惰矣。为之歌《邶》、《鄘》、《卫》曰：美哉渊乎！忧而不困者也。……为之歌《王》，曰：美哉！思而不惧。……为之歌《郑》曰：美哉！其细已甚。……为之歌《齐》曰：美哉！泱泱乎大风也哉！……为之歌《豳》曰：美哉！荡乎！乐而不淫。……为之歌《秦》曰：此之谓夏声。……为之歌《魏》曰：美哉！ 沨沨乎！……为之歌《唐》曰：思深哉！……为之歌《陈》曰：国无主，其能久乎？自《桧》以下无讥焉。为之歌《小雅》曰：美哉！思而不贰，怨而不言。……为之歌《大雅》曰：广哉！熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎！为之歌《颂》曰：至矣哉！五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。

由这一段可见古代的乐歌，固不专以诗为燕享祭祀之用，最重要的还是为着音乐定的。当他分别“风”、“雅”、“颂”这些乐调名目时，还没有一点“诗礼”的观念，而且很明显地只有兴发想像的“音乐”的观念。（毛奇龄《诗札》“龠章”条下姜武孙附语云：“风雅颂只分乐调，曾无

天子诸侯与时世升降之别”，这话再合意也没有了。）但不幸传到荀况一班人，讲乐的时候，夹袋里便已有一个“礼”字，于是最纯粹的音乐文学，便有所谓“礼”的限制在里面了。我们现在要替诗乐作一个考证，当然免不了要拿这些冠冕堂皇的“诗礼”来研究一番。研究的材料，最好的是阮元的《天子诸侯大夫士金奏升歌笙歌间歌合乐表说》（《经解》卷一千七十《揅经堂集》）和王国维的《乐诗考略》（《广仓学宭丛书》甲类第一集）了。依他们研究的结果，好比宴会之歌，为着阶级的不同，便所用诗乐，都有好些区别的。例如：

（1）士大夫用《小雅》。

《乡饮酒礼》：“工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。”

（2）诸侯燕士大夫亦用《小雅》。

《燕礼》：“工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。”

《大射仪》：“乃歌《鹿鸣》三终。”

《左氏》襄四年传：“又歌《鹿鸣》之三，三拜。”又：“《鹿鸣》，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉。《四牡》，君所以劳使臣也，敢不重拜。《皇皇者华》，君教使臣”云云。

（3）两君相见用《大雅》。

《左氏》襄四年传：“工歌《文王》之三，又不拜。”又：“《文王》，两君相见之乐也。”

或用《颂》。

《仲尼燕居》：“两君相见，升歌《清庙》。”

（4）天子用《颂》。

《祭统》：“夫大尝禘升歌《清庙》，下而管《象》，朱干玉戚，以舞《大武》，八佾以舞《大夏》，此天子之乐也。”

《明堂位》：“成王命鲁公世世祀周公以天子之礼乐；季夏六月以禘礼祀周公于太庙，升歌《清庙》。”

《文王世子》：“天子视学，登歌《清庙》。”

《尚书大传》：“古者帝王升歌《清庙》之乐。”

我们考那时乐制，有堂上堂下之分(徐养源《律吕臆说》有《堂上堂下说》可参看)，《记》所谓："歌者在上，匏竹在下。"在堂上升歌完了之后，便奏《南陔》、《白华》、《华黍》的笙诗，于是乃间歌《鱼丽》、歌《南有嘉鱼》、歌《南山有台》，笙则《由庚》、《崇丘》、《由仪》，最后合乐，便是《周南》、《关雎》、《葛覃》、《卷耳》和《召南》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》(《乡饮酒礼》、《乡射礼》、《燕礼》)。在这里堂上因为所重在人声方面，所以升歌，如上面所举是有阶级制度的，是不能随便用的。自笙以下是没有阶级的，是士大夫至诸侯都可通用的，晓得古代唱诗的礼节如此，而后知人声即所谓天籁的重要了。

我们再把郑樵的《乐章图》(《六经奥论》卷三)和夏炘的《诗乐存亡谱》(《景紫堂全书》本)拿来研究一下，便知《周礼》、《仪礼》、《礼记》、《左传》所载关于诗乐的话，凡是可奏可吹可管的诗，差不多都失传了，然而可歌可赋属于人声方面，却无一不存。现在为方便起见，把古代可考的诗乐综合起来，作一个音乐的分类：

(一) 歌诗

(1) 《乡饮酒礼》："工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》；乃间歌《鱼丽》，歌《南有嘉鱼》，歌《南山有台》，乃合乐《周南》、《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《召南》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。"

(2) 《燕礼》："遂歌乡乐，《周南》、《关雎》、《葛覃》、《卷耳》、《召南》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》。"

(3) 《周礼·春官》："太师，大祭祀帅瞽登歌。"

(4) 《礼记·祭统》："大尝禘升歌《清庙》。"

(5) 《明堂位》："升歌《清庙》。"

又(6)："乐师及彻，帅学士而歌《彻》。(注：彻者歌雍)"

(7) 《左传》襄公四年："穆叔如晋，晋侯享之，工歌《文王》之三，又歌《鹿鸣》之三。"

(8) 十四年："孙蒯入使，公饮之酒，使太师歌《巧言》之卒章。"

(9) 二十九年："吴公子札来聘，请观于周乐，使工为之歌《周南》、《召南》、《邶》、《鄘》、《卫》、《王》、《郑》、《齐》、《豳》、《秦》、《魏》、《唐》、《陈》、《桧》以下《小雅》、《大雅》、《颂》。"

上歌诗，见《三礼》、《左传》的共十八篇。升歌间歌六诗今在《小雅》；合乐六诗在《周南》、《召南》；《清庙》、《雍》，今在《周颂》；《文王》、《绵》、《大明》三篇，今在《大雅》；《巧言》在《小雅》。

(二) 赋诗

(1) 《左传》僖公二十三年："晋公子重耳及秦，他日公享之，公子赋《河水》(杜注以为逸诗，《国语》注云河当作沔)，公赋《六月》。"

(2) 文公三年："晋侯飨公，赋《菁菁者莪》，公赋《嘉乐》。"

(3) 四年："卫宁武子来聘，公与之宴，为赋《湛露》及《彤弓》。"

(4) 十三年："郑伯与公宴于棐，子家赋《鸿雁》，文子赋《四月》，子家赋《载驰》之四章，文子赋《采薇》之四章。"

(5) 成公九年："季文子如宋致女复命，公享之，赋《韩奕》之五章，穆姜出于房，又赋《绿衣》之卒章而入。"

(6) 襄公八年："范宣子来聘，公享之，宣子赋《摽有梅》，季武子赋《角弓》，宾将出，武子赋《彤弓》。"

(7) 十四年："戎子驹支赋《青蝇》而退。"

又(8)："叔向见叔孙穆子，穆子赋《匏有苦叶》。"

(9) 十六年："冬，穆叔如晋聘，见中行献子赋《圻父》，见范宣子赋《鸿雁》之卒章。"

(10) 十九年："季武子如晋拜师，范宣子为政赋《黍苗》，武子赋《六月》。"

(11) 二十年："季武子如宋，褚师段逆之以受享，赋《常棣》之七章，以卒，归复命，公享之，赋《鱼丽》之卒章，公赋《南山有台》。"

(12) 二十六年："齐侯、郑伯为卫侯故，如晋，晋侯兼享之；晋侯

赋《嘉乐》，国景子相齐侯，赋《蓼萧》，子展相郑伯，赋《缁衣》，国子赋《辔之柔矣》，子展赋《将仲子兮》。"

(13) 二十七年："郑伯享赵孟于垂陇，子展、伯有、子西、子产、子大叔、二子石从，子展赋《草虫》，伯有赋《鹑之贲贲》，子西赋《黍苗》之四章，子产赋《隰桑》，子大叔赋《野有蔓草》，印段赋《蟋蟀》，公孙段赋《桑扈》。"

又(14)："齐庆封来聘，叔孙与庆封食不敬，为赋《相鼠》，亦不知。"

又(15)："楚薳罢如晋莅盟，晋侯享之，将出，赋《既醉》。"

(16) 二十八年："叔孙穆子食庆封，庆封汜祭，穆子不说，使工为之诵《茅鸱》。"(注：《茅鸱》，逸诗。)

(17) 昭公元年："令尹享赵孟，赋《大明》之首章，赵孟赋《小宛》之二章。"

(18) 夏四月："赵孟、叔孙豹、曹大夫入于郑，郑伯兼享之，赵孟赋《瓠叶》，穆叔赋《鹊巢》，赵孟又赋《采蘩》，子皮赋《野有死麕》之卒章，赵孟赋《常棣》。"

(19) 二年："晋侯使韩宣子来聘，公享之，季武子赋《绵》之卒章，韩子赋《角弓》，武子赋《节》之卒章。既享，宴于季氏，武子赋《甘棠》；自齐聘于卫，北宫文子赋《淇澳》，宣子赋《木瓜》。"

(20) 三年："郑伯如楚，楚子享之，赋《吉日》。"

(21) 十二年："宋华定来聘，享之，为赋《蓼萧》。"

(22) 十六年："郑六卿饯宣子于郊，子展赋《野有蔓草》，子产赋《郑》之《羔裘》，子大叔赋《褰裳》，子游赋《风雨》，子旗赋《有女同车》，子柳赋《萚兮》，宣子赋《我将》。"

(23) 十七年："小邾穆公来朝，公与之燕，季平子赋《采叔》，穆公赋《菁菁者莪》。"

(24) 二十五年："宋公享昭子，赋《新宫》，昭子赋《车辖》。"

上赋诗见《左传》的五十四篇，《沔水》、《六月》、《菁菁者

莪》、《湛露》、《彤弓》、《鸿雁》、《四月》、《采薇》、《角弓》、《青蝇》、《圻父》、《黍苗》、《常棣》、《蓼萧》、《隰桑》、《桑扈》、《小宛》、《瓠叶》、《节》、《吉日》、《采菽》、《车辖》诸诗，今在《小雅》。《嘉乐》、《韩奕》、《既醉》在《大雅》。《我将》今在《周颂》。《载驰》、《鹑之贲贲》、《相鼠》在《鄘风》。《绿衣》、《匏有苦叶》在《邶风》。《摽有梅》、《鹊巢》、《野有死麕》、《草虫》、《甘棠》今在《召南》。《缁衣》、《将仲子兮》、《野有蔓草》、《羔裘》、《褰裳》、《风雨》、《有女同车》、《萚兮》在《郑风》。《蟋蟀》在《唐风》。《淇澳》、《木瓜》在《卫风》。只有《茅鸱》系逸诗，《辔之柔矣》已不可考，《新宫》本管诗，今亡。按赋诗即乐歌，虽班固说过“不歌而诵谓之赋”（《艺文志·序》），但那是汉人妄生分别的曲解，其实现在学者如顾颉刚先生已告诉我们：“歌与诵原是互文”；（如从动词方面看，襄十四年传说：“公使歌之，遂诵之”；襄二十八年传说：“使工为之诵”；襄二十九年传说：“使工为之歌”；可见是同义的。再从名词方面看，《小雅·节南山》说：“家父作诵”；《四月》说：“君子作歌”；《大雅·崧高》和《烝民》说：“吉甫作诵”；《桑柔》说：“既作尔歌”；可见也是同义的。“诵”与“颂”通，颂即周颂鲁颂之颂，也即歌诵之颂。）可见赋诗即是乐歌了。

（三）奏诗

（1）《周礼·春官》：“钟师掌金奏，凡乐事以钟鼓奏《九夏》——《王夏》、《肆夏》、《昭夏》、《纳夏》、《章夏》、《齐夏》、《族夏》、《祴夏》、《骜夏》。（注：九夏皆诗篇也，此歌之大者，载在乐章名，颂之族类，乐崩亦从而亡，是以类不能具。）凡射，王奏《驺虞》，诸侯奏《狸首》，大夫奏《采蘋》，士奏《采蘩》。”

又(2)：“大司乐，王出入则奏《王夏》，尸出入则令奏《肆夏》，牲出入则令奏《昭夏》（注：三夏皆乐章名）。大射，王出入奏《王夏》，及射，令奏《驺虞》。”

又(3)：“乐师教乐仪，行以《肆夏》，以《采荠》，车亦如之。环

拜以钟鼓为节。(注：《肆夏》、《采芹》皆乐，或曰皆逸诗)”

(4)《乡饮酒礼》：“宾出奏《陔》。(注：《陔》，《陔夏》也)”

(5)《乡射礼》：“宾兴，乐正令奏《陔》。(注：《陔》，《陔夏》，其诗亡)”

(6)《燕礼》：“若以乐纳宾，则宾及庭奏《肆夏》；宾拜酒，主人答拜而乐阕。公拜受爵而奏《肆夏》；公卒爵，主人升，受爵以下而乐阕。(注：《肆夏》，乐章也，今亡。以钟播之，鼓磬应之，所谓金奏也)”

(7)《大射仪》：“公升，即席奏《肆夏》。(注：《肆夏》，乐名，今亡)”

又(8)：“宾醉，北面坐取其荐脯以降，奏《陔》。(注：《陔夏》，乐章也，其歌颂类也，以钟鼓奏之，其篇今亡)”

又(9)：“公入，《骜》。(注：《骜夏》，亦乐章也，以钟鼓奏之，其诗今亡)”

(10)《乡射礼》：“上射揖，司射退反位，乐正东面，命太师曰：奏《驺虞》，间若一。(注：《驺虞》，《国风·召南》之篇)”

(11)《大射仪》：“上射揖，司射退反位，乐正命太师曰：奏《狸首》，间若一。(注：《狸首》，逸诗)”

(12)《郊特牲》：“宾入大门，而奏《肆夏》，示易以教也。”

(13)《左传》襄公四年：“穆叔如晋，晋侯享之，金奏《肆夏》之三，不拜。”

上奏诗见《三礼》、《左传》共十七篇。《驺虞》、《采蘋》、《采蘩》、《狸首》，都是古之诗节，今除《狸首》外皆在《二南》。《檀弓》云：“狸首之斑然，执女手之卷然”，疑即《狸首》逸诗。其他《肆夏》“三夏”(案《肆夏》一名《樊》，《昭夏》一名《遏》，《纳夏》一名《渠》，《国语》云：《樊》、《遏》、《渠》谓之《三夏》)、《王夏》“九夏”皆金奏，就是颂诗之类，可惜都已经失传了。

(四) 笙诗

(1)《乡饮酒礼》：“笙入堂下，磬南，北面立，乐《南陔》、《白

华》、《华黍》。(注：笙，吹笙者也，以笙吹此诗以为乐也。《南陔》、《白华》、《华黍》，《小雅》篇也，今亡，其义未闻)"

又(2)："乃间，笙《由庚》，笙《崇丘》，笙《由仪》。(注：《由庚》、《崇丘》、《由仪》今亡，其义未闻)"

上笙诗见《仪礼》共六篇，都是《小雅》逸诗。

(五) 管诗

(1) 《燕礼》："下管《新宫》，笙入三成。(注：《新宫》，《小雅》逸篇也，管之入三成谓三终也)"

(2) 《大射仪》："乃管《新宫》三终。(注：管谓吹荡以播《新宫》之乐，其篇其义未闻)"

(3) 《明堂位》："下管《象》。(注：《象》，《周颂·武》也)"

(4) 《仲尼燕居》："下管《象》、《武》、《夏》龠序兴。"

上管诗见《仪礼》、《礼记》的共二篇。《新宫》，《小雅》逸诗。《象曲》疑即《武宿夜》，或云非，详见毛奇龄《诗札》"维清"一条。

(六) 籥诗

(1) 《周礼》："籥章中春昼，击土鼓，吹《豳诗》以逆暑。(注：《豳诗》，《豳风·七月》也)中秋夜迎寒亦如之。"

又(2)："凡国祈年于田祖，吹《豳雅》、击土鼓以乐田畯。(注：《豳雅》，亦《七月》也)"

又(3)："国祭蜡则吹《豳颂》，击土鼓以息老物。(注：《豳颂》，亦《七月》也)"

上龠诗见《周礼》的共三篇。《七月》今存《豳风》，有的说："《楚茨》、《大田》、《甫田》诸诗是《豳雅》，《噫嘻》、《载芟》、《丰年》诸诗是《豳颂》"；有的说："《豳风》中自有雅自有颂，以《豳诗》中三分而得之"；又有的说："《豳》别有雅颂，今已亡"；又有的说："即《豳风》一诗吹之，则其调通可为雅，通可为颂"。诸说不同，但后说近是，详见毛奇龄《诗札》"籥章"一条。

上面所举或者还有遗漏，如《燕礼》有房中之乐，毛氏释诗以"招

我由房”为房中之乐；郑樵以《二南诗》用之为房中之乐，所以在他的《乐章图》就立有“房中之乐”一项。又琴中有《鹊巢操》、《驺虞操》、《伐檀操》、《白驹操》都是《诗经》文，而文中子援琴鼓《荡荡之什》，因此在《乐章图》，就又多出“丝奏”一项。其实讲到古代丝奏，也应以“瑟”为主，而不以琴为主。元熊朋来告诉我们：“《尔雅·释乐》曰：瑟者，登歌所用之乐器也，古者歌诗必以瑟，《论语》三言瑟而不言琴，《仪礼·乡饮》、《乡射》、《大射》、《燕射》堂上之乐，惟瑟而已。”(《瑟谱》卷一)这是他研究有得的话，使我们没的理由，可以把琴操来作丝奏充数。并且前面已经讲过，乐分上下，堂上之乐只有琴瑟，言歌诗赋诗而琴瑟便在其中，《礼》所谓升歌便是。那末我们何必多立这个“丝奏”的名目呢？

三　《诗经》在音乐上的位置

中国古代音乐，依《吕氏春秋·季夏纪·音初篇》说，是有东音、南音、西音、北音四大系统，就中“南音”，即《左传》成公九年钟仪所谓“南音”，在古代音乐文学史上，是有最重要的位置的。如《诗·鼓钟》说：“以雅以南”；《礼记·文王世子》说：“胥鼓南”；《左传》说：“象箾南籥”；这个“南”就是“二南”的南。以后若《采菱》、《阳阿》、《阳春》、《白雪》等，曲调很多，刘邦好楚声，以为房中乐，汉的南音仿此。继此而有相和三调，又继此而有《江南吴歌》、《荆楚西声》和《琴曲》，都是南音(说本徐养源《律吕臆说·俗乐论》一)，可见南音是古代音乐系统中最重要的了。现在再回转头来看《吕氏春秋》南音等的很奇诞的传说：

(一) 东音　夏后氏孔甲田于东阳萯山。天大风晦盲，孔甲迷惑入于民室，主人方乳，或曰：后来是良日也，之子是必大吉；或

曰：不胜也，之子是必有殃。后乃取其子以归，曰：以为予子，谁敢殃之？子长成人，幕动坼橑，斧斫斩其足，遂为守门者，孔甲曰：呜呼！有疾，命矣夫！乃作为《破斧》之歌，实始为东音。

（二）南音　禹行水见涂山之女，禹未之遇而巡省南土。涂山氏之女乃令其妾候禹于涂山之阳，女乃作歌，歌曰："候人兮猗！"实始作南音。（高注：南方国风之音。）周公及召公取风焉，以为《周南》、《召南》。（高注：取涂山氏女南音，以为乐歌也。）

（三）西音　周昭公亲将征荆，辛余靡长且多力，为王右，还反涉汉，梁败，王及蔡公抎于汉中，辛余靡振王北济，又反振蔡公，周公乃候之于西翟，实为长公。殷整甲徙宅西河，犹思故处，实始作西音，长公继音以处西山。（西音，周之音。）秦穆公取风焉，实始作为秦音。（取西音以为秦国之乐音。）

（四）北音　有娀氏有二佚女，为之九成之台，饮食必以鼓（鼓乐）。帝令燕往视之。鸣若谥隘，二女爱而争搏之，覆以玉筐，少选，发而视之，遗二卵，北飞遂不反，二女作歌，一终曰："燕燕往飞"，实始作为北音。（北国之音。）

此处叙述诗乐的起源，很合于文学史体裁，所以靠得住。最重要的是说"涂山之女实作南音，周公及召公取风焉，以为《周南》、《召南》"，这分明是说《周南》、《召南》都是出于南音了。崔述《读风偶识》一说得好："南者其体本起于南方；北人效之，故名以南。"这话如果参看《说苑·修文篇》（《鲁诗》说之一）更容易明白了：

子路鼓瑟，有北鄙之声，孔子闻之曰："信矣，由之不才也！"冉有侍，孔子曰："求来，尔奚不谓由：夫先王之制音也，奏中声，为中节，流入于南，不归于北。南者生育之乡，北者杀伐之域，故君子执中以为本，务生以为基，故其音温和而居中，以象生育之气，忧哀悲痛之感，不加乎心，暴厉淫荒之动，不在乎体，夫

然者乃治化之风，安乐之为也。彼小人则不然，执末以论本，务刚以为基，故其音湫厉而微末，以象杀伐之气；和节中正之感，不加乎心，温俨恭庄之动，不在乎体；夫杀者乃乱亡之风，奔北之为也。昔舜造南风之声，其兴也勃焉，至今王公述而释；纣为北鄙之声，其废也忽焉，至今王公以为笑。彼舜以匹夫积正合仁，履中行善，而卒以兴；纣以天子好慢淫荒，刚厉暴贼，而卒以灭。今由也匹夫之徒，布衣之丑也，既无意乎先王之制，而又有亡国之音，岂能保七尺之身哉？”冉有以告子路，子路曰：“由之罪也，小人不能耳，陷而入于斯，宜矣夫子之言也！”遂自悔，不食，七日而骨立焉。孔子曰：“由之改过矣！”

由这一段佚话，再参考以《韩诗》说法——韩婴叙《诗》曰：周南国召南其地在南阳、南郡之间(《水经注》卷三十四)，和章太炎的《诗终始论》(《检论》卷二)，我们至少都可以相信孔子是很尊重南音的。至孔子所以尊重南音的缘故，大概是因历史上的关系，因为相传武王伐纣，使许多歌士前歌后舞，唱着《巴渝之曲》(《乐府解题》云，武王伐纣使歌士习之，号曰《巴渝之曲》，因其地以巴渝取名)，这种巴渝的歌舞，就是南音，当时影响极大，孔子是何等样天才，当然不会不注意他。不过孔子虽受南音的影响，却特别看重“韶舞”。章太炎先生说：“六代之乐，孔子独美《韶》、《武》，岂以《云门》、《咸池》、《夏濩》为非哉！《武》有南音，《韶》亦流入于南故也。”(《检论》二《诗终始论》)然《大武》实在比原始南音已经有进步了，所以在孔子以前，吴季札观乐，见舜象箾南籥者，曰：“美哉犹有憾！”见舞《大武》(周公做的)曰：“美哉！周之盛乎其若此乎！”大概现在如《大雅》、《颂》里不少这种《大武》之音，然孔子对于《武舞》以外，更欢喜的就是《韶舞》。或者可以说孔子对于《大武》的同情，远不及《大韶》之甚，所以说：“子谓《韶》尽美也，又尽善也；谓《武》尽美矣，未尽善也。”《太平御览》八十一引《乐动声仪》说：“孔子曰：《箫韶》者舜之遗音也，温润以和，似南

风之至，其为音如寒暑风雨之动物，如物之动人，雷动兽禽，风雨动鱼龙，仁义动君子，财色动小人，是以圣人务其本。”这话出之纬书，自不足为据，然我们即打着《论语》来看，又何处不见出孔子对于韶舞的极端赞成态度呢？除前举《八佾》一段外，《论语》上记的有：

子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：“不图为乐之至于斯也。”（《述而》）

颜渊问为邦，子曰：“……乐则《韶舞》。”（《卫灵公》）

似此赞叹不止的话，和他对于《周南》、《召南》的美辞，也是没有两样，因为《周南》、《召南》就是最合乎这种声音和舞态的。所以说：

师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！（《泰伯》）

《关雎》乐而不淫，哀而不伤。（《八佾》）

子谓伯鱼曰：“女为《周南》、《召南》矣乎？人而不为《周南》、《召南》，其犹正墙而立也与！”（《阳货》）

案程大昌《诗论》云：“为之为言，有作之义，既曰作，则翕纯皦绎，有器有声，非但歌咏而已”；我的意思，岂但有器有声，“为”这一字，本来兼有手舞足蹈之容。许多人都知道《周南》、《召南》是一种音乐的名，却不知这种音乐原先还是以舞蹈为主，（案徐养源《律吕臆说·雅乐论》云：“《吕氏春秋》：‘涂山氏之女，始作南音，周公及召公取风焉，以为《周南》、《召南》。’按《诗》‘以雅以南，以籥不僭’；《文王世子》‘胥鼓《南》’；郑君皆以为南夷之乐。襄公二十九年《左氏传》‘见舞象箾南籥者’，刘光伯谓南如周南之意，似与郑义不合。今读《吕氏春秋》，乃知二说之相通焉。‘鞮鞻氏掌四夷之乐与其声歌’，郑云言与其声歌，则云乐者主于舞。《传》南凡三见，曰籥，曰鼓，皆主舞言。故以为南夷之乐也。江汉之间，被文王之化，其乐近雅，故存其舞于鞮鞻氏，（薛君《韩诗章句》曰：四夷之乐，唯南可以和雅者，以其人声及籥不僭差。南籥之得与象前并举，以此。）而厘正其声歌以为《周南》、《召南》。”）和《韶舞》是很相近

似的。孔子生当雅颂衰颓、国风代兴的时代，眼见得古代的音乐——《韶》、《武》——渐渐地绝响了，南音之传，还要赖此一线，所以他在这个《韶》、《武》、《雅》、《颂》存亡之交，一方面勉力作一个“中流砥柱”，一方面极力提倡《周南》、《召南》，告诉弟子以“《国风》其声可内于宗庙”。——《荀子·大略篇》引《传》——你看《论语》上记的：

吾自卫反鲁，然后乐正，雅颂各得其所。(《子罕》)

可见雅颂在当时已经不知凌乱得什么样子了。本来只有鲁国因为周公有大功劳，所以周王特许他用天子之乐，就是雅舞；在《诗经》里鲁也有颂，就是这个缘故。但《论语》又有一段记载鲁国乐官四散的事道：

太师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦。鼓方叔入于河，播鼗武入于汉，少师阳、击磬襄入于海。(《微子》)

这样大书特书，分明是说一个雅乐班子分散，各人走各人的路，雅乐到此决不能维持在周初的地位了！所以在孔子当时，懂得雅乐的人，就很少数。《韩诗外传》卷五记孔子学雅乐的事道：

孔子学鼓琴于师襄子而不进，师襄子曰：“夫子可以进矣。”孔子曰：“丘已得其曲矣，未得其数也。”有间，曰：“夫子可以进矣。”曰：“丘已得其数矣，未得其意也。”有间，复曰：“夫子可以进矣。”“曰：“丘已得其人矣，未得其类也。”有间，曰：“邈然远望，洋洋乎！翼翼乎！必作此乐也。默然思，戚然怅，以王天下，以朝诸侯者，其惟文王乎?”师襄子避席再拜曰：“善！师以为文王之操也。”故孔子持文王之声，知文王之为人。师襄子曰：“敢问何以知其文王之操也?”孔子曰：“然！夫仁者

> 好伟，和者好纷，智者好弹，有殷勤之意者好丽，丘是以知文王之操也。”

这一段佚话，不但见得孔子对于诗乐辨别力之强，并且也可见肄习雅乐和听一听韶舞，都可算得很希罕的一桩事了，在孔子弟子当中，子贡总算可与言诗的了。《礼记·乐记》载子贡问乐一事：

> 子贡见师乙而问焉，曰：“赐闻声歌，各有宜也，如赐者宜何歌也？”师乙曰：“乙贱工也，何足以问所宜。请诵其所闻，而吾子自执焉。宽而静，柔而正者，宜歌《颂》；广大而静，疏达而信者，宜歌《大雅》；恭俭而好礼者，宜歌《小雅》；正直而静，廉而谦者，宜歌《风》；肆直而慈爱者，宜歌《商》；温良而能断者，宜歌《齐》。”

下面接着说：

> 《商》者五帝之遗声也，商人识之，故谓之《商》。《齐》者三代之遗声也，齐人识之，故谓之《齐》。明乎《商》之音者，临事而屡断；明乎《齐》之音者，见利而让。

由这一段，不但见得古代的诗乐，是有《颂》—《大雅》—《小雅》—《风》—《商》—《齐》种种的不同，并且也可见在雅乐败坏的时候，乐官离散，懂得诗的掌故的，都很难得的了。本来《商》、《齐》在当时还算可以补雅音之阙，《大戴记·投壶篇》：“凡雅二十六篇可歌，歌《鹿鸣》、《狸首》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》、《伐檀》、《白驹》、《驺虞》。八篇废不可歌。七篇《商》、《齐》可歌也。”但这种五帝三代的遗声，学得好固可以与雅颂同科，学得不好，如所谓“燕女溺志”（有柔无刚），“敖辟乔志”（有刚无柔），便知

《郑》、《卫》有什么不同。所以他的本身就是在雅俗之间的。并且据我们所知道的，就在孔子当时，《二南》、《小雅》虽可歌，而《大雅》、《三颂》究竟可歌与否，已经是顶大的疑问了。如《韩诗外传》卷一："原宪乃徐步曳杖歌《商颂》而反，声沦于天地，如出金石。"或《庄子》里有差不多相同的记载，"曾子曳縰而歌《商颂》"。究竟怎样歌法，实无从讲起。我们只依据《仪礼》所说叫做"歌"的"笙"的，或一歌一笙上下相间的，都止于《二南》、《小雅》，而不及《大雅》、《三颂》；可见《大雅》、《三颂》到此已不能"与民同乐"了。虽有师襄、师乙一些少数的乐官还知道唱法，然已很不普遍。并且这时就是乐官也散处各国，所以各国的王公大臣，也都渐渐地把雅乐乱用起来；本来很郑重在宗庙或别的大典礼上用的，这时一些伎优侏儒，也可以把他来互相玩笑了。于是《雅》、《郑》杂奏，孔子在《论语》里气愤极了：

> 子曰："八佾舞于庭，是可忍也，孰不可忍也？"（《八佾》）
>
> 三家者以《雍》彻，子曰："相维辟公，天子穆穆，奚取于三家之堂？"（《八佾》）

到了那不知诗乐的人，都随便把他儿戏来用，雅乐还能要得吗？所以到了这个时候，孔子不得不提出他那"正乐"的主张，一方面雅颂不得其所，一方面不堪入耳的没有文学的音乐，纷然并作，这真就是孔子删诗的原因了。我们再来看看那时是些怎样的没有文学的音乐。《论语》上说：

> 颜渊问为邦，子曰："行夏之时，乘殷之辂，服周之冕，乐则《韶舞》。放郑声，远佞人，郑声淫，佞人殆。"（《卫灵公》）
>
> 子曰："恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅乐也。"（《阳货》）

当时郑声大行，把雅乐都乱了，但郑声又是什么呢?

《礼记·乐记》上说：

魏文侯问于子夏曰："吾端冕而听古乐则唯恐卧，听郑卫之音则不知倦，敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也?"子夏对曰："今夫古乐，进旅退旅，和正以广；弦匏笙簧，会守拊鼓；始奏以文，复乱以武，始乱以相，讯疾以雅，君子于是语，于是道古；修身及家，平均天下，此古乐之发也。今夫新乐，进俯退俯，奸声以淫，溺而不止；及优侏儒犹杂，子女不知父母，乐终不可以语，不可以道古，此新乐之发也。今君之所问者乐也，所好者音也，夫乐者与音相近而不同……天下大定，然后正六律和五声，弦歌诗颂，此之谓德音，德音之谓乐。"

子夏是一个最懂得雅颂和郑声的分别的人，所以言之深切如此。他说：古乐是可以诵之歌之弦之舞之的，所以君子于是发抒情感；今乐是只能当"声音"听的，是不能拿来言"志"的，所以只能叫做"声音"，却不能叫做乐。因为所谓乐，都和诗歌合一的，都是可弦歌诗颂的"德音"，似郑卫之音，既不合于弦歌诗颂，自然算不得"诗"，也算不得"乐"了。这种分别，何等明白！我们再看《国语》，也是一个说法：

晋平公说新声，师旷曰："公室其将卑乎！君之明兆于衰矣！夫乐以开山川之风，以耀德于广远也。风德以广之，风山川以远之，风物以听之，修诗以咏之，修礼以节之，夫德广远而有时节，是以远服而迩不迁。"（《晋语》八）

因为真正的"乐"，是能"修诗以咏之，修礼以节之"，所以是和诗歌合一的，所以音响节奏都是很美的。反之，郑声是没有文学的音

乐，所以他的声调，只是使人听了神魂颠倒，一点没有什么好处，并且这种音乐，不但不算“新声”，并且分明是“亡国之音”，分明是音乐上的复辟运动。在《吕氏春秋》说郑声的坏处是：

靡曼皓齿，郑卫之音，务以自乐，命之曰伐性之斧。（《孟春纪·本生》）

世浊则礼烦而乐淫，郑卫之声，桑间之音，此乱国之所好，衰德之所说，流辟诽越慆滥之音出，则滔荡之气，邪慢之心感矣。（《季夏纪·音初》）

在《韩非子·十过篇》更推到郑声的来历是：

昔者卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿，夜分而闻鼓新声者而说之。使人问，左右尽报弗闻，乃召师涓而告之曰：“有鼓新声者，使人问，左右尽报弗闻，其状似鬼神，子为听而写之。”师涓曰：“诺！”因静坐抚琴而写之，师涓明日报曰：“臣得之矣，而未习也，请复一宿习之。”灵公曰：“诺。”因复留，明日而习之。遂去之晋，晋平公觞之于施夷之台。酒酣，灵公起，公曰：“有新声，请愿以示。”平公曰：“善。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴抚之，未终，师旷抚止之曰：“此亡国之音，不可遂也。”平公曰：“此道奚出！”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水而自投，故闻此声者必于濮水之上，先闻此声音，其国必削不可遂。……”

这一段话夹杂一些神话，当然是后来附会出来的。但认新声是“亡国之音”，却是在当时稍懂音律的人，都能见及此。《礼记·乐记》也是这样说：

郑卫之音，乱世之音也，比于慢矣。《桑间》、《濮上》之音，亡国之音也，其政散，其民流，诬上行私，而不可止也。

郑音好滥淫志。

叫他做“亡国之音”、“乱世之音”、“流辟诡越慆滥之音”，可见这种音乐是万要不得的了。然在孔子当时，这种没有文学的音乐，却只有郑卫之音流行最广，所以首先反对他。但我们不要误会，以为郑卫之音，就是现在《诗经》里的《卫风》、《郑风》。也千万不要学朱子《语类》说什么：“郑卫同淫而夫子独放郑诗者，卫诗三十九，淫才四之一，郑诗二十一，淫不啻七之五”，凿凿把两国诗篇来较淫深浅，这是看了令人失笑的事。毛奇龄《白鹭洲主客说诗》最说得痛快，使我们一点也不疑惑《郑风》就是《论语》上的“郑声”了。他的话最重要的：

（一）放者，《说文》逐也，《广韵》去也，《左传正义》放弃之也，岂有明言逐其诗，去其诗，放弃其诗，而反收之者，是明言佞人当远而反亲之也。

（二）设颜子当时，乐则《韶舞》，即已作《韶舞》以示法，复作郑乐以垂戒，韶郑并作，观者将谓何？

（三）三百五篇皆弦歌者也，向使为淫诗，则不惟礼义所绝，几见有淫诗而可弦之歌之者。且淫诗何诗，谓可以合之舜武之《武》与夫在庙之《雅》《颂》耶？

其实讲起来，孔子“放郑声”这句话，分明是反对过分的没有文学意味的音乐。毛奇龄引《丹铅录》说：“《论语》曰：郑声淫，淫者声之过也，水溢于平曰淫，声溢于诗曰淫，声能溢诗，诗岂能溢声乎？”王船山《四书稗疏》亦谓：“医书以病声之不正者为郑声，么哇嚅唲而不可止者也。”可见孔子反对的是“郑声”，并不是“郑乐”。（这话是从

前面《礼记·乐记》子夏对魏文侯的话来的，不要轻轻看过。）"郑声"是专当音乐听，是不合于文学的，反之，"郑乐"——现在《诗经》里的《郑风》——是诗歌音乐合一的，这个分别很要紧。孔子在文学上主张"诗乐"，当然要反对郑声了，而在音乐上也是主张"谐和主义"，对于好滥淫志的郑声，也不消说是反对他了。所以从无论哪方面看，孔子都是反对郑声，而从无论哪方面看，孔子却正是提倡《郑风》的一个人。李塨的《诗经传注》(卷三)说得好："《乐记》曰：'《商》者五帝之遗声也，商人识之故谓之《商》；《齐》者三代之遗声也，齐人识之故谓之《齐》。'夫遗声者歌声也，识之者记而歌之也，而即以记而歌之之人之地为名矣。则同一卫诗，而邶地人歌之，采风者遇之，遂系之《邶》。鄘地人歌之，采风者遇之，遂系之《鄘》，正此义也。《魏》、《唐》、《郑》、《桧》亦然。"晓得《郑》、《卫》诗篇都是因歌之之人之地为名，那末还有什么疑问呢？并且《史记·孔子世家》分明说：

> 孔子语鲁太师，吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所。古者诗三千余篇，孔子去其重，取可施于礼义者三百五篇，孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音，礼乐自此而述，以备王道，成六艺。

可见古诗三千余篇，重复的不知多少。就在今本《诗经》三百五篇里，还有好些是重复的，因为地域的不同，常常使他们辞句上不免有增减歧异之处。现在请举诗篇名重者九篇如下：

《柏舟》（《邶风》）	《柏舟》（《鄘风》）	
《谷风》（《邶风》）	《谷风》（《小雅·谷风之什》）	
《叔于田》（《郑风》）	《大叔于田》（《郑风》）	
《扬之水》（《王风》）	《扬之水》（《郑风》）	《扬之水》（《唐风》）
《羔裘》（《郑风》）	《羔裘》（《唐风》）	《羔裘》（《桧风》）
《甫田》（《齐风》）	《甫田》（《小雅·甫田之什》）	

《杕杜》（《唐风》）　　《有杕之杜》（《唐风》）　　《杕杜》（《小雅·鹿鸣之什》）

《无衣》（《唐风》）　　《无衣》（《秦风》）

《白华》（《小雅·鱼藻之什》）　　《白华》（《小雅·鹿鸣之什》）

据《项氏诗说》（通志堂本《诗经疑问·附编》引）说，这是“作诗者多用旧题，而自述己意，如乐府家‘饮马长城窟’‘日出东南隅’之类，非真有取于马与日也，特取其音节而为诗耳。（原注：晦翁所谓变风变雅者，变用其腔调，即此意也。）《杨柳曲》每句皆足以杨柳，《竹枝词》每词皆和以竹枝，初不于柳与竹取兴也。《王国风》以扬之水不流束薪，赋戍申之劳；《郑国风》以扬之水不流束薪，赋兄弟之鲜。作者本此二句，以为逐章之引。……审是则篇题之重复者，间有为而然也。”这话很对。我们把《扬之水》两篇来对看：

扬之水，不流束楚，终鲜兄弟，维予与女，无信人之言，人实诳女。　扬之水，不流束薪，终鲜兄弟，维予二人，无信人之言，人实不信。（《郑风》）

扬之水，不流束薪，彼其之子，不与我戍申，怀哉！怀哉！曷月予还归哉！　扬之水，不流束楚，彼其之子，不与我戍甫，怀哉！怀哉！曷月予还归哉！　扬之水，不流束蒲，彼其之子，不与我戍许，怀哉！怀哉！曷月予还归哉！（《王风》）

由这一篇我们可以推见古诗三千首中篇目重复的也就不少了。所以说：“孔子去其重，取可施于礼义者三百五篇。”好比《桑中》本是古调的名，这一体做得自然很多，把他专用作音乐听的也有；所以《鄘风》中有一首《桑中》，当然不是那《乐记》里所说的“桑间濮上之音”，也自然不能把他附会上去。如把“桑间濮上之音”说是《鄘风》的《桑中》，那正是孔子所痛斥的“恶郑声之乱雅乐”了。《荀子》说

得好："《国风》之好色也，其传曰：盈其欲而不愆其止，其诚可比于金石，其声可内于宗庙。"(《大略篇》)又说："先王制雅颂之音以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以辨而不諰。"(《乐论篇》)可见《风》、《雅》、《颂》三者都是"谐和(harmonic)态度"的乐歌，须知这种"谐和态度"，实在是孔子的文学主义。所以三百五篇没有一篇不是有谐和作用，换句话说，就是三百五篇没有一篇不是"温柔敦厚"的了。所以说："诗三百，一言以蔽之，曰：思无邪。"若有一篇可认为淫邪的诗，便就不是孔子的意思了。

上面已经辨明孔子"放郑声"的意思，以下接着要说的，是孔子对于音乐上所抱的"谐和主义"，他说："《关雎》乐而不淫，哀而不伤。"(《八佾》)可见他很懂得"谐和"的妙用，在平常人乐的时候，一定要乐到不成样子；在哀的时候，也一定要哀到不成样子；因为人的情感很容易走极端，走到极端便未有不陷于偏激的。但在孔子却要由"乐"的作用，使人情感调和得中，所以能够"乐而不淫，哀而不伤"；所以说："诗者中声之所止。"(《荀子·劝学篇》注：诗谓乐章，所以节声音，至乎中而止，不使流淫也。)你看《礼记·乐记》说道"中声"多么温柔和美似的！

人不耐无乐，乐不耐无形，形而不为道，不耐无乱，先王耻其乱，故制雅颂之声以道之，使其声足乐而不流，使其文足论而不息，使其曲直、繁瘠、廉肉、节奏，足以感动人之善心而已矣；不使放心邪气得接焉，是先王立乐之方也。

夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常，应感起物而动，然后心术形焉，是故志微噍杀之音作，而民思忧；啴谐慢易繁文简节之音作，而民康乐；粗厉猛起奋末广贲之音作，而民刚毅；廉直劲正庄诚之音作，而民肃敬；宽裕肉好顺成和动之音作，而民慈爱；流辟邪散狄成涤滥之音作，而民淫乱。是故先王本之情性，稽之度数，制之礼义，合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不

密，刚气不怒，柔气不慑，四畅交于中而发作于外，皆安其位而不相夺也。

由这两段，很可看出孔子对于诗乐的态度。诗乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受着他的影响，与他互相谐和起来，于是而人们的内心生活，更能够温柔敦厚了；于是而人们到了那没有斯须不和不乐的"谐和"的地步了。因为这个缘故，所以要"乐则韶舞"；即因这个缘故，所以要"放郑声"。"姚冶之容，郑卫之音，使人之心淫；绅端章甫，韶舞歌武，使人之心庄"（《荀子·乐论篇》），那自然放郑声而取韶武了。

至于那时的唱法，也有可考者。《论语》上说：

师挚之始，《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉！（《泰伯》）

这话须与《礼记·乐记》对看，所谓：

清庙之瑟，朱弦而疏越，一倡而三叹，有遗音者矣。

那时候的歌法，如师乙所说："歌者上如抗，下如坠，曲如折，止如槁木，倨中矩，勾中钩，累累乎端如贯珠。"当然再好听没有的了。"上如抗"就是"揭起"，"下如坠"就是"跌下"。在揭起跌下之际，能够穷上下曲止据勾之变，便自然声音累累然如贯珠，所以声韵悠扬，乐声虽断而余音袅袅不绝，所谓"洋洋乎盈耳"，这就是"歌永言"的方法。详细研究起来，便是《汉书·艺文志》的"周歌诗声曲折"的专门学问了。至于当时唱诗时所有的礼节，在现在的《礼记·乡饮酒义》和《荀子·乐论篇》，都还可考，也不用我再说了。

最后讲到乐器方面，从《诗经》的本文上看，有以下各种：

（1）琴（《关雎》《定之方中》《女曰鸡鸣》《山有枢》《鹿鸣》《常棣》《甫田》

《车辖》）

（2）瑟（《关雎》《定之方中》《女曰鸡鸣》《山有枢》《车邻》《鹿鸣》《常棣》《鼓钟》《甫田》）

（3）钟（《关雎》《山有枢》《彤弓》《鼓钟》《宾之初筵》《灵台》《执竞》《楚茨》）

（4）鼓（《关雎》《山有枢》《宛丘》《伐木》《彤弓》《楚茨》《甫田》《宾之初筵》《灵台》《执竞》《有駜》）

（5）贲鼓（《灵台》）

（6）县鼓（《有瞽》）

（7）鼗（《那》）

（8）鞉鼓（《那》）

（9）庸鼓（《那》）

（10）应（《有瞽》）

（11）籥（《简兮》《鼓钟》《宾之初筵》）

（12）翟（《简兮》）

（13）彤管（《静女》）

（14）管（《有瞽》《那》）

（15）笙（《鹿鸣》《宾之初筵》《鼓钟》）

（16）簧（《君子阳阳》《车邻》《鹿鸣》）

（17）磬（《鼓钟》《执竞》《有瞽》《那》）

（18）箫（《有瞽》）

（19）鼛（《鼓钟》）

（20）缶（《宛丘》）

（21）埙（《何人斯》）

（22）篪（《何人斯》）

（23）虡（《灵台》《有瞽》）

（24）业（《灵台》《有瞽》）

（25）筦（《执竞》）

(26) 牙(《有瞽》)

(27) 羽(《有瞽》)

(28) 柷(《有瞽》)

(29) 圉(《有瞽》)

把这些乐器，和《乐记》所载合看，可分为三大类：(一)主要乐器，如鞉、鼓、椌、楬、埙、篪等。(二)用来伴奏的，如钟、磬、竽、瑟等。(三)干、戚、旄、狄就用在舞蹈上了。《荀子·乐论篇》虽所说不同，也很可参考，并且论舞一节，很可拿来作本篇的结束：

> 声乐之象……鼓似天；钟似地；磬似水；竽、笙、箫和筦籥似星辰日月；鞉、柷、拊、鞷、椌、楬似万物。曷以知舞之意？曰：目不自见，耳不自闻也。然而治俯仰、诎信、进退、迟速，莫不廉制，尽筋骨之力，以要钟鼓俯会之节而靡有悖逆者，众积意谔谔乎？

四 孔子与音乐

西洋当柏拉图(《共和国》第十章)提倡“艺术虚伪”，要把诗人荷马驱逐出“共和国”之外的时候，我们中国竟然出一个大天才的孔子，他在二千几百年前，不但不反对艺术，而且高举着“民众艺术化”的大旗，积极高唱第一义的音乐的人生。我们现在仅从《礼记》和《论语》两书，已可完全看出他那审美的情操、艺术批评的高超，无论何点都比西洋文学批评的元祖亚里士多德还要高明得多。亚里士多德虽也偶然谈到和声与节奏的本能(《诗学》四)，虽也知道歌曲在悲剧中占装饰品的主要地位(《诗学》六)，但他究竟不如我们这位大天才的孔子，他是精通诗歌音乐的，他是将他所具有艺术的天才，同时向四面八方发展的。再明白说，就是他的全部学说，完全是建筑于诗的音乐之上，要说他是政治家，他有他的“音乐政治”的主张，要说他是教育家，他又有他“音乐

教育”的思想，这种音乐超过一切的主义，影响很大，甚至于中国古代的法度文物，以及精神思想，几乎无一不变成音乐的。(《史记》以黄钟律管为一切度量衡的标准，可见。)这当然都是由于这位大天才对于民众音乐化的宣传的结果了。

关于音乐的政治，在我别的著作已讲得很多，用不着再说什么了。只有音乐教育，即孔门所提倡的“乐教”源流很远，和音乐文学的发生史关系最大，不可不先把这一方面的所有材料，提出来研究一番：

(其一)《周礼·春官》云：大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国之弟子焉。凡有道者有德者使教焉，死则以为乐祖，祭于瞽宗。(陈旸《乐书》卷三十九注：周自文武以“辟雍”名学，至成王命之“成均”，所以成人材之僻，均其过不及而已矣；以大司乐掌之者，以其合国王子弟以乐教故也。生为乐职之长，而教于成均；死为乐祖，而祭于瞽宗；《明堂位》曰：瞽宗，殷学也，《文王世子》曰：春咏夏弦，大师诏之瞽宗，是殷之教乐在瞽宗，周人兼而用之，岂殷人尚声因以名其学耶？……成均之法，王子所制，而以大司乐掌焉，岂非寓人君乐育人材之意耶?)

(其二)又大司乐以乐德教国子，中和祗庸孝友。(《乐书》卷四十注：古者教人之道，未尝不始终以乐。《文王世子》曰：三王之教世子，必以礼乐。孔子曰：成于乐，则乐者固教之始终欤。)以乐语教国子，兴道讽诵言语。(《乐记》曰：乐终可以语，可以道古。瞽矇掌弦歌讽诵。《诗传》曰：乐语有五均，是知大司乐以乐语教国子，大致不过如此。)以乐舞教国子，舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》。(大司乐之教国子，始于乐德，本之情性也；中于乐语，发之声音也；终于乐舞，形之动静也。)

(其三)乐师掌国学之政以教国子小舞，凡舞有帗舞，有羽舞，有皇舞，有旄舞，有干舞，有人舞。(卷四十三注：人舞所谓手舞足蹈是也。记曰：乐者非谓弦歌干扬也，乐之末节也，故童子舞也。)

(其四)大胥春入学舍采合舞，秋颁学合声。(卷四十九注：春夏舞，秋冬重声矣。)

(其五)《礼记·王制》云：乐正崇四术，立四教，顺先王，诗

书礼乐以造士，春秋教以礼乐，冬夏教以诗书。（李光地《古乐经传》卷五注：诗书礼乐即四术、四教也。春秋寒爆之中，宜之歌舞；冬夏寒暑之极，可以吟诵而已。）

（其六）《文王世子》云：春诵夏弦，大师诏之瞽宗。（《古乐经传》卷五云：按注云：诵谓歌乐也，弦谓以丝播诗。此正《王制》所谓春秋教以礼乐，冬夏教以诗书者也。）

（其七）《内则》云：十有三年学乐，诵诗，舞《勺》。成童舞象。二十而冠，始学礼，舞《大夏》。（陈旸《乐书》卷六注：乐以声音为始，以舞为成，教人必期成人而后已，此所以必先舞也。夔教胄子，大司乐教国子皆先乐者，仁言不如仁声之入人深故也。始学者，必由乐以立乎礼。）

（其八）《学记》云：不学操缦，不能安弦。不学博依，不能安诗。不学杂服，不能安礼。不兴其艺，不能乐学。（《乐书》卷八注：夔教胄子必始于乐，孔子语学之序，则成于乐，孔子述志道之序，则终于游艺，岂非乐与艺，固学者之终始欤。）

由上便知这乐教的运动，在孔子前似乎已经有人提倡，但其阐扬传播，终不如孔子那样彻底罢了。孔子是积极地宣传以弦歌为教的，他的苦心孤诣，即在于依据音乐的标准，删定了一部《诗经》，有了《诗经》，使所谓乐教运动，才可以着着实实做去，而不至于落空！固然有好些人像江永（《乡党图考·圣迹归鲁至葬考》）、崔述（《读风偶识》卷三）都说孔子未尝删诗，其实孔子删诗的旨趣，是拿音乐来定的，是以季札观乐的歌风为标准的。《史记·孔子世家》云："古者诗三千余篇，及至孔子去其重，取可施于礼义；上采契后稷，中述殷周之盛，至幽厉之缺。始于衽席，故曰《关雎》之乱以为风始，《鹿鸣》为《小雅》始，《文王》为《大雅》始，《清庙》为《颂》始，三百五篇孔子皆弦歌之，以求合《韶》、《武》、《雅》、《颂》之音。"因为古诗三千余篇，不但雅颂错什，而且调子重复的太多了，以孔子那样绝顶天才的音乐家，当然看不过，把那重复的和不可歌唱的删去，于是以雅还雅，以颂还颂，剩下可歌唱的有三百篇，所以说"诵诗三百"，言可歌诵的诗，只有三百首也。如果对于这一点还不敢相信，那就请平心静气，先知道知道这

一位删诗的“音乐家的孔子”。

实在孔子在中国音乐史上是很占一个顶重要的位置的，当时有名的音乐家如师襄(《韩诗外传》卷五)、师冕(《论语·卫灵公篇》云：师冕见。孔解：师乐人，盲者，名冕。)等很多是他的朋友，所以成就很大。关于音乐上的故事，传说也很多，差不多成为一种所谓“箭垛式”的人物了。如：

> 孔子吹律，自知殷宋大夫夫氏之世。(《论衡·知实篇》)
>
> 孔子之宋，匡人简子以甲士围之。子路奋戟将与战，孔子止之曰：歌！予和汝！子路弹琴而歌，孔子和之，曲三终，匡人解甲而罢。”(《孔子家语》。案崔述《洙泗考信录》云：如《家语》之言，则是匡人真以歌辞退矣，而岂有是理哉？)
>
> 孔子至齐郭门之外，遇一婴儿，击一壶，相与俱行，其视精，其心端。孔子谓御者曰：趣驱之，《韶乐》方作。孔子至彼，闻《韶》，三月不知肉味。(《说苑·修文篇》)
>
> 荣启期一弹，而孔子三日乐。(《淮南子·主术训》)

这些汉人记载，都很可算做“神话”来看。此外伪托的话，在诸子书里还可找出好些。《琴操》载《古琴曲》十二操，有《将归操》、《猗兰操》、《龟田操》，都说是孔子所作，其为伪托更不消说了。然由这些神话和伪托，可见“音乐家的孔子”，是一种“箭垛式”的人物，所以把许多关于音乐的神话传说，都附会到一个人的功德簿上去。只有《韩诗外传》卷五记孔子学琴于师襄一节，还可看出孔子对于音乐辨别力之强。最可靠的，自然莫过于《论语》了。我们打开《论语》有关于音乐的话分析来看，就知道孔子不但于理论方面大有贡献，也实在是精通各种乐器的音乐家。如：

（一）琴　《论语》没有明文，唯后儒以孔子学琴于师襄。《礼记·檀弓上》曰：“孔子既祥，五日，弹琴而不成声，十日而成笙歌。”又《庄子》曰：“孔子穷于陈蔡，七日不食，弦歌鼓琴。”

（二）瑟　《阳货篇》："孺悲欲见孔子，孔子辞以疾，将命者出户，取瑟而歌，使之闻之。"《先进篇》："子曰：由之瑟，奚为于丘之门？门人不敬子路，子曰：由也升堂矣，未入于室也。"（参看《说苑·修文篇》）又《先进篇》："点！尔何如？鼓瑟希，铿尔，舍瑟而作。"可见孔门鼓瑟者多。

（三）磬　《宪问篇》："子击磬于卫，有荷蒉而过孔氏之门者，曰：有心哉，击磬乎！既而曰：鄙哉，硁硁乎！莫己知也，斯已而已矣，深则厉，浅则揭。子曰：果哉，末之难矣。"

孔子不但精通乐器，并且很知道看重"独唱"，朱载堉《弦歌要旨序》（《律吕精义》卷十八）云："孔门礼乐之教，自兴于诗始。《论语》曰：取瑟而歌（《阳货》）；又曰：子于是日哭，则不歌（《述而》）；其非病非哭之日，盖无日不弦不歌。"可见孔子除了哭和病了，每天都要歌唱，尤其是常常要学别人的歌唱。《论语·述而》说：

> 子与人歌而善，必使反之，而后和之。（李塨《传注》曰：与人歌，而人之歌也善，必使复歌者，欲审其妙也；而后和歌者，欲肖为一也。）

这就可见他的所好了。因为他所好如此，所以教人时候，也是因人"天籁之发，天机之动，因其歌舞而教之以礼乐"（陆道威《思辨录》语）。我们现在读《阳货》一篇，武城弦歌一段，便可见孔门的学风，是怎样"音乐化"了。并且我们还要注意一事，就是孔子时众乐官已经分散各处，"太师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦，鼓方叔入于河，播鼗武入于汉，少师阳、击磬襄入于海"。这段在《论语·微子篇》，是大书特书的。在这音乐界青黄绝续的时期，真懂得乐的人实在很少，孔子还算做一个中流砥柱的人物，就是当时专门的音乐家，还要请教他呢。《论语·八佾篇》说：

> 子语鲁太师乐，曰：乐其可知也，始作翕如也，从之纯如也，

皦如也，绎如也，以成。（韩邦奇《苑洛志乐》卷二十云："语，告也，太师，乐官名，时音乐废缺，故孔子教之。"李塨《传注》曰："时鲁音乐渐微，故子语以作乐之法。始作，乐初合也。翕如，人声，八音相比而起也。从之则大作矣。纯如，清浊高下递接圆转，如五味之相剂也。皦如，抗坠曲止倨勾，为言为永分明也。绎如，绎抽丝也，累累乎贯珠之象也。以成。乐一终也，《箫韶》九成，《大武》六成，是也。）

由上证明，可见那删诗的孔子，正是"音乐家的孔子"了。《论语·述而篇》："子在齐闻《韶》，三月不知肉味，曰：不图为乐之至于斯也!"以这样了解音乐"三月不知肉味"的人，还能够不以"音乐"为删修标准吗？并且古歌必比于乐器，所谓"搏拊琴瑟以咏"（《虞书》），的确是古代唱诗的现象，孔子既长于琴瑟，则弦之所歌，自然是三百篇的诗无疑。何况《子罕篇》分明说："子曰：吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》、《颂》各得其所。"韩邦奇《苑洛志乐》卷二十注："鲁哀公十一年冬，孔子自卫反鲁，是时周礼在鲁，然时乐亦颇残阙失次。孔子周流四方，参互考订，以知其说，晚知道终不行，故归而正之。"可见"音乐家的孔子"不但富于音乐的思想，且富于音乐的天才；由他所删定的《诗经》，没有不是自然合于音调，自然是有文彩节奏的"音乐文学"了。

再看《论语》里还有记述批评《诗》的文字，也都是从音乐上着眼，如说："兴于《诗》，立于礼，成于乐。"（《泰伯》）如说："《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。"（《阳货》）虽被腐儒误解得可以，但据实来讲，都只是把"音乐文学"的感化力说重了。他在许多弟子中，独许子贡、子夏可与言《诗》，案《礼记·乐记》载子贡见师乙问乐，子夏答魏文侯问乐二事，可见他俩都是音乐大家。只有音乐家才能兴发想像得"音乐文学"，所以可与言《诗》。现在且再举《论语》中孔子评《诗》的话做个例：

子谓伯鱼曰：女为《周南》、《召南》矣乎？人而不为《周南》、《召南》，其犹正墙面而立也与！（《阳货》。郑樵《六经奥论》卷三注："古人学诗，最要理会诗之声。夫子曰：人而不为《周南》、《召南》，其犹正墙面而立；为之为义，亦作之意，既谓之作，则翕纯皦绎，有声有器，非但歌咏。而为《周南》、《召南》之为，正如三年不为乐，不图为乐之至于斯之为，谓之作者，皆乐之声也。"程大昌《诗论三》（艺海珠尘本）曰："为之为言，有作之义，既曰作，则翕纯皦绎，有器有声，非但歌咏而已。夫在乐为作乐，在南为鼓南，质之《论语》三年不为乐之为，吾以是合而言之，知二南二雅三颂之为乐无疑也。"）

《关雎》乐而不淫，哀而不伤。（《八佾》。郑樵《六经奥论》卷三注曰："《关雎》乐而不淫，哀而不伤，此言其声之和也。人之情闻歌则感，乐者闻歌则感而为淫，哀者闻歌则感而为伤。惟《关雎》之声和而平，乐者闻之，而乐其乐，其乐不至于淫；哀者闻之，而哀其哀，其哀不至于伤；此《关雎》所以为美也。缘汉人立学官讲《诗》，专以义理相传，是致卫宏序《诗》，以乐为乐得淑女之乐，淫为不淫其色之淫，哀为哀窈窕之哀，伤为无伤善之伤，如此说《关雎》，则洋洋盈耳之旨安在乎？"程大昌《诗论九》曰："是说也，夫子非以言《诗》也，或者鲁太师挚之徒，乐及《关雎》，而夫子嘉其音节中度，故曰：虽乐矣而不及于淫，虽哀矣而不至于伤，皆从乐奏中言之，非以叙列其《诗》之文义也。亦犹宾牟贾语武而曰：声淫及商者，谓有司失传，而声音夺伦耳，非谓武王之武，实荒放无检也。今序误认夫子论乐之指，而谓《关雎》诗意，实具夫乐淫哀伤也。"）

把孔子的话来证明，已可以完全断定《诗经》只是"音乐的文学"了。音乐的文学都是一本真情的作品，是没有一些儿假伪的，有假伪便有邪思，没有假伪所以都是"真情之流"，一句话来说尽，就是"思无邪"了。（《为政篇》曰：诗三百，一言以蔽之，曰：思无邪。）这"真情之流"便是孔子音乐文学的主张，但给后人解错了，分明是说作者的真情，却要解作要读者思无邪，于是而"思无邪"遂成了道学家的幌子，而音乐的文学，竟埋没了二千多年了。

五　《诗经》在艺术上之价值

在没有讲到本题以前，应该对于中国文学在艺术上之价值先说一说。依旧派意思，中国文学的美点，是在于形式方面，合于“对称”的或“均衡”的艺术原理，所以说：“骈文律诗，既准音署字，修短相侔；两句之中，又复声分阴阳，义取对比；可谓美之极致。”（《中国大文学史》页四）又说：“俪文律诗为诸夏所独有，今与外域文学竞长，惟资此礼。”（《中国大文学史》页一）却不知俪文律诗在文学史上为最无价值，简直可不认之为文学，如果这就是他们替中国文学拥护的惟一理由，那我们还是希望中国文字早一天灭亡好了。其实据我们所见，中国文字实在是人类语言中最能表白思想感情的一种最好工具，所以德国哲学家来勃尼兹（Leibnitz）他是主张要有一种世界通行的文字，好比算学记号和音乐符号一般，大家都认识，语言虽尽不同而文字则一；他以为中国文字就有这种倾向。不过来勃尼兹虽比中国学者还认识得中国文字的价值些，但他也终竟不能说出中国文字的美质何在。中国文字言语的美质，是在于它有自然的音节，与浑濛的神韵。我们生成是艺术的国民，当然要有这种可歌可诵的言语文字来表达出我们的真情之流。关于这一层，似乎德国那位有名汉学者 Gabelentz，还比我们先懂得些。他在所著《汉文经纬》序中举中国语的三特质，谓于单音而孤立之外，更有歌调之美。歌调之美不就是我们音乐文学最大的一个长处吗？即因中国言语文字，原来是有音乐的特质，表现出来也是一种波状的形式；所以歌调之美，不但是中国语的外形，也是它的生命，所以叫做“乐语”。《周礼·春官·大司乐》：“以乐语教国子，兴道讽诵言语。”可见中国诗歌之所以最尊重音乐的节奏，都是由于“乐语”这一个大原因。

把上面的话，回转头来讨论《诗经》，也无疑乎一部《诗经》就是最早的诗人用中国乐语来表现最古音乐的节奏的创作。许宗鲁题吴才老

《毛诗叶韵补音》谓："诗者宫徵之所谐也，管弦之所被也。"贺贻孙著《诗触》，卷首论"《诗经》与歌讴谣谚不同，皆为乐章。"我们现在虽不能说到这种结论，但只就三百篇比较的隐微的音乐功用，即就文学的音韵来看，也知道一部《诗经》都是自然叶韵的，不消说是一定可歌唱的了。关于诗韵，从前顾炎武开始作《诗本音》，分十部；孔广森作《诗声类》，分十八部；到了最近有一位丁竹筠先生做了一本《毛诗正韵》，参考各家之说，分部二十二。他知道《诗经》音韵不专在句尾，是有"经韵"、"纬韵"、"间句韵"、"连句韵"、"起韵"、"收韵"、"线韵"、"正射韵"许多名目，就其所列，差不多全部《诗经》，每篇每字之中，都是自然叶韵的，都是自然成调参差相应的。这实在是一部极好的书，使我们知道古代诗必合乐，所以内部的韵律，有这样的和谐。章太炎先生给这书作序，说得很好：

> 太史公以为诗三百篇，孔子皆弦歌之，以合《韶》、《武》、《雅》、《颂》之音；末世节奏已失，然其用韵可见于今者，严栗如此。自此太师之教，瞽宗之化，孰得其度剂哉？然后知《风》、《雅》之非徒歌；《补亡》之为妄作也。

这话说得很对，《诗经》虽不讲什么四声八病，而自然有很好的音节，自然有隐微的音乐作用。现在且举《周南》一为例：

关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。
F F D A　B E B A　A C A D　F B A A
参差荇菜，左右流之，窈窕淑女，寤寐求之。
I E G B　E B A B　A C A D　D H A B
求之不得，寤寐思服，悠哉悠哉，辗转反侧。
A B B B　D H B B　A B A B　F F F B
参差荇菜，左右采之，窈窕淑女，琴瑟友之。

IEGB EBBB ACAD IBBB

参差荇菜，左右芼之，窈窕淑女，钟鼓乐之。

IEGB EBOB ACAD GDCB

(A) 幽部 (B) 之部＝经韵。(C) 宵部

(D) 鱼部 (E) 歌部 (F) 元部 (G) 阳部

(H) 脂部 (I) 征部＝纬韵

看了上面音乐的言语，使人更知道《诗经》就是歌唱的诗篇，就是合乐的诗篇。它的音乐的美，不是在于外形的人造的韵律，得力处几乎全在内容的自然的韵律。这种自然的韵律，是由于天真兴致，不假于安排的。如三百篇诗人都长于“显态绘声”，如这里“关关雎鸠”和“伐木丁丁，鸟鸣嘤嘤”、“喓喓草虫”、“呦呦鹿鸣”、“交交黄鸟”，这种之由音节抒写外物的声音，都是出自天籁，我们能说这是由于什么人为的外形的韵律吗？固然，我们为着研究方便起见，甚至于如钱大昕的《音韵问答》，可把“双声”“叠韵”的原理来讲《诗经》，如他说：

声音在文字之先，而文字必假声音以成，综其要，无过叠韵双声二端。……诗三百篇兴，而斯秘大启。《卷耳》之次章“崔嵬”“虺隤”两叠韵，三章“高冈”“玄黄”两双声。《硕人》之次章，“巧笑”叠韵，“美目”双声。《大叔于田》之次章，上句“磬控”双声，下句“纵送”叠韵。《出其东门》之首章，“綦巾”双声，次章“茹藘”叠韵。《七月》之“觱发”“栗烈”，双声兼叠韵，上下相对。《东山》之“伊威”、“蟏蛸”、“町畽”、“熠耀”四句连用双声。“佻兮达兮”、“哆兮侈兮”、“既敬既戒”、“既沾既足”、“如蜩如螗”、“如蛮如毛”、“不吴不敖”、“不竞不求”、“允文允武”、“令闻令望”、“宜岸宜岳”、“式夷式已”、“之纲之纪”、“以引以翼”隔字而成双声。“啴啴”、“哼哼”、“颙颙”、“卬卬”，叠字而成双声，

"与与"、"翼翼"，隔字而成双声。"居居"、"究究"，隔章而成双声。"死生契阔"、"搔首踟蹰"，一句而成双声，"膂力方刚"、"山川悠远"一句而一叠韵，一双声，其组织之工，虽七襄报章无以过也。其音节之和，虽壎篪迭奏，莫能加也。其尤妙者"角枕粲兮，锦衾烂兮"，不独"粲""烂"韵而"枕""衾"亦韵，"锦衾"叠韵，"角""锦"又双声也。"不敢暴虎，不敢冯河"，"暴""冯"双声，"虎""河"亦双声也。此岂寻常偶合者可比；乃童而习之，白首而未喻，翻谓七音之辨，始于西域。

其实讲起来，三百篇诗人哪里会知道双声叠韵是什么，但古代声音，唯取自然谐协，所以不假勉强，而无不相通。我们现在叫它做双声也好，叠韵也好，把它分成十八部也好，二十二部也好，而在当时却只有自然的内容的韵律，就是所谓"乐均"，是从音乐方面定的。郑樵《七音序》说得好："夫旋宫以七声为均，均言韵也。古无韵字，犹言一韵声也。宫商角徵羽为五声，加少宫少徵为七声，始得旋相为宫之意，名之曰韵者，盖取均声也。"沈括《梦溪笔谈》（卷十六论切韵之学，出于西域）也说：

古人文章自应律度，未以音韵为主。自沈约增崇韵学，其论文则曰：欲使宫羽相变，低昂殊节，若前有浮声，则后须切响。一间之内，音韵尽殊；两句之中，轻重各异；妙达此旨，始可言之。自后浮巧之语，体制渐多，如"傍蹉对"、"假类"、"双声"、"叠韵"之类，诗又有正格偏格，类例极多，故有三十四格十九图四声八病之类。

宋濂的《洪武正韵序》更说得痛快，他说：

夫单出为声，成之为音，音则自然协和，不假勉强而后成。虞廷之赓歌，康衢之民谣，姑未暇论，至如《国风》《雅》《颂》四诗，其所居有南北东西之殊，故所发有剽疾重迟之异，四方之音

万有不同，孔子删诗皆堪被之弦歌者，取其音之协也。音之协其自然之谓乎？不特此也，楚汉以来，《离骚》之辞，《郊祀》、《安世》之歌，以及于魏晋诸作，曷尝拘于一律，亦不过协比其音而已。……呜呼，音韵之备，莫踰于四诗，诗乃孔子所删，舍孔子弗之从，而唯区区沈约之是信，不几于大惑欤？

知道《诗经》只是以七言为韵，是内容的自然的韵律，而不是外形的人造的韵律，那末我们就容易明白《诗经》在艺术上的价值了。

就三百篇的作风来论，有的是繁音促节的抒情诗、叙事诗（《风》、《雅》），有的是音节舒缓的赞美诗（《颂》）。而大体所有诗歌，却都是“四言体”。或增入一个虚字或衬字，便成五言，如《大雅·生民》就是一个好例：

诞寘（之）隘巷，牛羊腓字（之），
诞寘（之）平林，会伐平林，
诞寘（之）寒冰，鸟覆翼之，
鸟乃去矣，后稷呱矣。

这句四言诗的生成，和音乐是有直接关系的。《毛诗》孔疏说：“诗句更不见有九字十字者，由声度阐缓不协金石也。”明韩邦奇《苑洛志乐》卷八云：“今一部《诗经》皆四言，间有多一二字者余音耳，非比于音者也。歌必四言者，以其用协金舂玉应之节也。”可见三百篇的艺术，完全是以合乐的要求为基础了。

六　论风雅颂

《史记·孔子世家》说：“《关雎》之乱以为《风》始，《鹿鸣》

为《小雅》始，《文王》为《大雅》始，《清庙》为《颂》始。”从“风”“雅”“颂”这些乐调名目，我们也知道《诗经》的分类，是有音乐上的特点的，是要从音调节奏上才分得出来的。再明白说，即是有几类音乐，便自然分类成几组诗歌，所以风雅颂的分类法，我们以为是和汉乐之分“鼓吹曲”、“横吹曲”、“相和歌”或唐乐之分“雅乐”、“清乐”、“燕乐”都是一样的意义的。关于这一层，近有梁启超（《释四诗名义》，见《小说月报》第十七卷号外）、陆侃如（《寄胡适之书》，见《国学月报》第七期）都说得很好，不过他们的话，也不过替清代学者风雅颂以音别之说，下一个注脚。其实在宋代，这种音乐的解释，早已经开端了。

（一）郑樵说：“古之达乐三：一曰风，二曰雅，三曰颂，所谓金石丝竹匏土革木，皆主此三者以成乐。”又云：“得诗而得声者三百篇，则系之《风》、《雅》、《颂》；得诗而不得声者则置之，谓之逸诗，如《河水》、《祈招》之类，无此系也。”（《通志·乐略·乐府总序》）

（二）朱熹说：“诗，古之乐也，亦如今之歌曲，音各不同，卫有卫音，鄘有鄘音，邶有邶音。故诗有鄘音者系之鄘，有邶音者系之邶。若《大雅》、《小雅》则亦如今之商调宫调，作歌曲者亦按其腔调而作耳。《大雅》、《小雅》亦古作乐之体格，按大雅体格作《大雅》，按小雅体格作《小雅》。”又云：“风雅颂乃是乐章之腔调，如言仲吕调、大石调、越调之类。”（《朱子全书·诗纲领》。按朱子尚拘于正变之说，说什么二雅之正雅为朝廷之乐，变雅则非宗庙燕享之所用，这就未免自相矛盾了。）

（三）程大昌说：“南雅颂，乐名也，若今乐曲之在某宫者也。”又云：“夫在乐为作乐，在南为鼓南，质之《论语》则如三年不为乐之为，吾是以合而言之，知《二南》、《二雅》之为乐无疑也。”（《诗论》。案程氏谓南雅颂为乐章，诸国为徒诗，把风在音乐上的特点，完全抹煞，这是很不确的。）

（四）戴植说：

> 予谓求诗于诗，不若求诗于乐。夫子自卫反鲁，然后乐正，雅颂各得其所，及言《关雎》之乱，洋洋盈耳，以乐正诗，则风雅颂

以声而别。古者诗存于乐，延陵季子观乐于鲁，使工为之歌，乃于五声和，八风平，节有度，守有常。《礼记》言郑宋卫齐之音，与声淫及商，何非武音，歌《颂》《大小雅》以为声歌，各有所宜。《书》诗言志，歌咏言，声依永，律和声。《周礼》教六诗以六律之音。《左传》晋得楚囚问其族，曰伶人也。与之琴，操南音，文子曰：乐操土风，不忘旧也。有娀之北音，涂山之南音，夏之东音，周之西音，专以音乐为主。……乐有正声，必有变声，夫子正诗于乐，岂独风雅有正声而无变声哉？故《国风》十五国之土歌，土歌之正为正风，土歌之变为变风，采诗者以声别之，列国非无正音，散而不传耳，《豳风》、《邶风》周之变音，《周南》、《召南》周之正音，其雅乐之正变也亦然。瞽诵工歌既别其声之正变，复析为《小雅》、《大雅》，亦不过雅音之大者，为大乐章，大燕享用之；雅音之小者为小乐章，小燕享用之。《春秋》穆子如晋，晋侯享之，金奏《肆夏》，歌《文王》俱不拜，歌《鹿鸣》而后拜。韩子以舍其大拜其细为问，对曰：《三夏》天子所以享元侯，《文王》两君相见之乐，皆不敢当，《鹿鸣》所以嘉寡君，敢不拜嘉。足见雅音小大，即乐章之小大也。以言于颂，《周颂》虽简，《鲁商之颂》虽繁；《周颂》虽敬惧而谦恭，《商鲁之颂》虽侈丽而夸大，其音苟合，何往非颂？人不以言求诗，而以乐求诗，始知风雅之正变小大，与三颂之殊途同归矣。孔颖达云：取大雅之音，歌其政事之变者，谓之变小雅，言政而参以音，其论得之矣。盖乐与政通，谓无关于政固不可，悉以政事解之，则有不可解者。今之乐章，至不足道，犹有正调转调大曲小曲之异，风雅颂既欲被之弦歌，播之金石，安得不别其声之小大正变哉？（《鼠璞》，《学津讨原》十二集本。案戴氏以乐声说正变，比朱子的话好多了。乐声确有正变，如《乐记》云："正声感人，而和气应之"，又云："声相应，故生变"，这个变不是和正对立的，是因音调的清浊轻重不同分的，此如子夜有变歌，欢闻有变曲一样，是以音乐为主。以上宋人主张用音调分别风雅颂之说。）

(五) 毛奇龄说：

风雅颂只乐调区名，如《西州》、《吴声》等，只以声不以辞；故《绵蛮》、《黍离》辞调亦似，而《绵蛮》自为《雅》，《黍离》自为《风》，乐调与诗调判然不属，此甚著者。比以《大戴记·投壶篇》，其云：凡《雅》二十六篇，八篇可歌，歌《鹿鸣》、《狸首》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》、《伐檀》、《白驹》、《驺虞》，今按之，但《鹿鸣》、《白驹》在《小雅》，《狸首》今已亡，余俱《国风》耳。谓之雅者，正以雅调歌之，可为雅，故矣。又汉《杜夔传》云：旧雅凡四曲，一《鹿鸣》，二《驺虞》，三《伐檀》，四《文王》，今《伐檀》、《驺虞》皆《风》诗。（《诗札》“《周礼·籥章》”一条，又原注姜武孙曰：“风雅颂只分乐调，曾无天子诸侯与时世升降之别，故平王有风，召穆卫武有雅，鲁僖有颂。予旧有《雅颂议》一篇，早见及此，特不及诗调乐调之辨耳，得此快然。”）

(六) 惠周惕说：

风雅颂以音别也，雅有小大，义不存乎小大也。《自序》之言曰：雅者王政所由废兴，政有小大，故诗有《小雅》，有《大雅》……其后朱晦翁则谓《小雅》燕飨之乐，《大雅》朝会之乐，受釐陈戒之辞。严华谷则谓明白正大直言其事者雅之体，纯乎雅之体者为雅之大，什乎风之体作者为雅之小。章俊卿则谓风体语皆重复浅近，妇人女子能道之；雅则士君子为之也；《小雅》非复风之体，然亦间有重复，未至浑厚大醇，《大雅》则浑厚大醇矣。三家之说，朱氏于理为长，然犹未离乎《序》之所谓政也。《序》既以政为言，则大小必有所指，此辨难之所以纷纷也。按《乐记》师乙曰：广大而静，疏远而信者宜歌《大雅》，恭俭而好礼者宜歌《小雅》，季札观乐，为之歌《小雅》曰：美哉！思而不贰，怨而不

言；为之歌《大雅》曰：广哉熙熙乎！曲而有直体。据此则大小二雅，当以音乐别之，不以政之大小论也；如律有大小吕，诗有大小明，义不存乎大小也。（《诗说》，见《清经解》卷一百九十）

由上六家，都是依音乐讲风雅颂的。不过近来研究的结果，知道自《邶》至《豳》十三“风”和《周召》二“南”，还是要有分别的。所以我们主张，应该“南”、“风”、“雅”、“颂”四体并列，这四体发生的顺序，是《颂》—《大雅》—《小雅》—《风》—《南》。在音乐方面，“歌之所宜，《颂》则宽而静，《大雅》则广大而静，《风》则正直而静”，（陈旸《乐书》卷一百五十二引吴季札语并申言道：歌以声为主，声以静为本，此歌风雅颂所以皆本于静也；《记》不云乎声容静。）四种乐调虽然不同，却都能够用一个“静”字，就是“和谐”来形容他。我们现在为便利起见，试把这四种乐调分析研究一下：

第一论《颂》——《颂》就是古代宗庙所用的舞歌，字义上是兼有歌诵和舞容的两种不同的意义的。依惠周惕说：“颂即古诵字，《乐记》所谓：《清庙》之瑟，朱弦而疏越，一唱而三叹。”又说：“君子于是语，于是道古。”这大概即颂的本义（《经解》卷一百九十《诗说》），可见颂是可歌可诵的诗篇了。但若依阮元《释颂》（《清经解》卷一千六十八《揅经室集》）所说，则颂是指容貌威仪而言，所谓《商颂》、《周颂》、《鲁颂》，正如说商之舞歌、周之舞歌、鲁之舞歌一样，那末可见颂不但可歌，而且兼有手舞足蹈的仪容了。阮芸台的话很重要，录其全文如下：

《诗》分风雅颂，颂之训为美盛德者，余义也，颂之训为形容者，本义也。且颂字即容字也（《诗谱》：颂之言容；《释名》：颂容也），故《说文》：颂儿也，从页公声，籀文作額，是容即颂。《汉书·儒林传》鲁徐生善为颂，即善为容也。（师古注：《汉书》云颂读曰容）……所谓商颂、周颂、鲁颂者，若曰商之样子，周之样子，鲁

之样子而已，无深义也。何以三颂有样，而风雅无样也？风雅但弦歌笙间，宾主乃歌者皆不必因此而为舞容，（凡乐县并在堂下，惟琴瑟随工而得升，笙则倚于堂。《大射仪》云：荡在建鼓之间；《礼记·礼器》云：歌者在上，匏竹在下，贵人声也。弦歌间以笙者，如诸侯燕群臣及聘问之臣，升歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》，间歌《鱼丽》，笙《由庚》，歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》，歌《南山有台》，笙《由仪》，士大夫乡饮酒礼亦如之，并无所谓舞容也。他如《周礼》、《左传》、《国语》所载，亦但曰歌曰咏歌。季札观乐惟使工为之歌，《国语》叔孙穆子对晋侯云：伶箫咏歌，而亦绝不及舞容。）惟三颂各音皆有舞容，故称为颂。若元以后戏曲，歌者舞者，与乐器全动作也。风雅则但若南宋人之歌词弹词而已，不必鼓舞以应铿锵之节也。（颂之舞容，《礼记·文王世子》：适东序，释奠于先老，登歌清庙下管《象》，舞《大武》。注云：《象》，周武王伐纣之乐也，以管播其声，又为之舞。《明堂》：以祭礼祀周公于太庙，升歌清庙，下管《象》。《祭统》：夫大赏禘，升歌清庙，下而管《象》。《仲尼燕居》：升歌清庙，示德也，下而管《象》，示堂事也。《诗序》：《维清》，奏《象舞》也。笺云：《象舞》，象用兵时刺伐之舞，武王制焉。又云：武奏《大武》也，笺云：《大武》，周公作乐所为舞也。《乐记》：钟鼓管籥干戚，乐之器也，屈申俯仰缀兆舒疾，乐之文也。又云：执其干戚，习其俯仰屈伸，容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退得齐焉。犹之戏曲执持文武之器，手舞足蹈而口歌之，以应节奏也。）《仲尼燕居》子曰：大飨有四焉，下管《象》、《武》，《夏》籥序兴。《象》、《武》武舞，用干戚也，《夏》籥文舞，用羽籥也。（《左传》襄二十九年传季札请观周乐，见舞《象箾》、《南籥》，见舞《大武》，见舞《韶濩》，见舞《大夏》，见舞《韶箾》，周所存六代之乐，若大司乐所云《云门》、《大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》，皆颂也，鲁得其四，《韶箾》、《夏》、《濩》等舞，季札俱及见之。）所谓《夏》者，即《九夏》之义，《说文》：夏从文从页从臼，臼两手，文两足与颂义同。周曰颂，古曰夏而已。故《九夏》皆有钟鼓等器，以为容节。《九夏》即在颂中。明乎人身手足头儿之义，而古人名诗为夏为颂之义显矣。（吕叔玉云：《肆夏》《繁》《遏》《渠》，皆周颂也，《肆夏》时迈也，《繁》《遏》执競也，《渠》思文也，其余六夏盖即维天之命等篇为近之矣。郑氏康成以九

夏皆诗篇名，颂之族类也。）《乐记》宾牟贾问答全是舞颂，即颂即容之实据。《周礼·大司乐》凡曰奏，皆金也，曰歌皆人声也，曰舞皆颂也，夏也人身之动容也。《武舞》曰万舞者，万厉也，蹈厉《武舞》也。《豳诗》有《颂》者，此必有舞容在后，礼君子趋行宾出入，尸出入，皆奏《夏》，夏即人容，以金奏为之节也。《周礼·钟师》于《二南》之诗亦称奏者，彼以弓矢为舞容，故有金奏，非舞不称奏也。（钟师“凡射王奏《驺虞》，诸侯奏《狸首》，卿大夫奏《采蘋》，士奏《采蘩》，大司乐及射令奏《驺虞》，诏诸侯以弓矢舞”，据此知《狸首》、《采蘋》、《采蘩》皆以弓矢舞。）钟磬分笙钟、笙磬、颂钟、颂磬者，笙在东方专应风雅之歌，颂在西方，专应夏颂之舞也。此乃古人未发之义，因释之如此。

我们试打开《周颂》来看，《维清》为《象舞》之诗，《昊天有成命》（《我将》？）、《武》、《酌》、《桓》、《赉》、《般》大概为《武舞》之诗，（王国维《诗乐考略》广仓学窘丛书本，有《周大武舞章考》一文）《武舞》有六成，所以诗曲便有六篇。《祭统》云：“舞莫重于《武宿夜》，郑注：“《宿夜》武曲也。”武曲虽不知在《周颂》中究是何篇，总之武曲六篇全是舞曲，却是很容易证明的。其余《周颂》二十四篇，是否全是舞诗，虽还是个大问题，不过据实来讲，这一类诗，既然叫做“颂”，那末在琴瑟以咏之外当然都有他的舞容，也当然都可叫他舞曲了。不但如此，三百篇中颂为古代舞歌的始祖不消说了，即在小雅如《宾之初筵》云：“籥舞笙鼓，乐既和奏，舍其坐迁，屡舞仙仙。乱我笾豆，屡舞僛僛，侧弁其俄，屡屡傞傞。”又《伐木》云：“坎坎鼓我，蹲蹲舞我。”我们能说《小雅》没有舞容吗？《陈风·宛丘》云：“坎其击鼓，宛丘之下。无冬无夏，值其鹭羽。坎其击缶，宛丘之道。无冬无夏，值其鹭翱。”（陈旸《乐书》卷七注：“翙之为物，舞者翳焉，其羽可用为仪，所以动德容也。”）又《东门之枌》云：“东门之枌，宛丘之栩。子仲之子，婆娑其下。”（《乐书》卷七十五注：《尔雅》曰：婆娑舞也，诗言婆娑则舞

而已；序兼歌言之者，言歌不必见舞，言舞则歌在其中矣。）又《简兮》云：“简兮简兮，方将万舞。”（《乐书》卷七十五注：万者何，干舞也。或公庭万舞以示武功之容，或执秉翟以示文德之容。）我们还能说《国风》没有舞容吗？《墨子·公孟篇》云：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”《郑风·子衿》毛传云：“古者教以诗乐，诵之歌之，弦之舞之。”可见诗三百篇都是可歌可舞的。虽就中不免有专施于歌的，有专施于舞的，然从大体来看，总不便于拿舞容来分别风雅颂吗？在这一点，似乎王国维先生《说周颂》一文，比阮元的见解还要高明一些。他说得好：

> 《毛诗序》云：颂者美盛德之形容，以其成功告于神明者也；盛德之形容以貌表之可也，以声表之亦可也。窃谓风雅颂之别，当于声求之，《颂》之所以异《风》、《雅》者虽不可得而知，今就其著者言之，则《颂》之声，较《风》、《雅》为缓也。何以证之？曰：《风》、《雅》有韵，而《颂》多无韵也。……《风雅》所以有韵者，其声促也；《颂》之所以多无韵者，其声缓而失韵之用，故不用韵，此一证也。其所以不分章者……亦以相同之音，间时而作，足以误人耳，若声过缓，则虽前后相叠，听之亦与不叠同；《颂》之所以不分章不叠句者，当以此，此二证也。……《颂》和《清庙》之篇不过八句，不独视《鹿鸣》、《文王》长短迥殊，即此《关雎》、《鹊巢》亦复简短，此亦当由声之缓故，三证也。……然则《颂》之所以异于《风》、《雅》者，在声不在容，则其所以美盛德之形容者，亦在声而不在容。（《诗乐考略》）

不过末了他驳《释颂》的几句话说：“以名颂而皆舞诗，未免执一之见。”其实颂字的意义，虽也有音乐上的特点，而自以解作舞诗为最妥，王氏的话，未免阿其所好了。

第二论《雅》——朝廷燕享所用的乐歌，字义上似乎就是“正声”的意思。《大戴记·投壶篇》：“凡《雅》二十六篇，其八篇可歌，歌

《鹿鸣》、《狸首》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》、《伐檀》、《白驹》、《驺虞》。八篇不可歌，七篇商齐，可歌也。三篇间歌。《史辟》、《史义》、《史见》、《史童》、《史谤》、《史宾》、《拾声》、《叡挟》。”这里《史辟》以下八篇，声诗俱亡，即废不可歌的八篇。而在《雅诗》二十六篇中，可歌的八篇，现有的在《召南》，在《魏风》，或在《齐风》，或在《商颂》，只有《鹿鸣》《白驹》和间歌三篇（《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》），今尚在《小雅》；可见所谓二十六篇的《雅》，早已零乱不堪，我们更无从知道其详了。不过我们根据“雅”的意义，似乎还可考出他音乐上的特点，是当时所称为华夏正声的。依梁启超说：“雅”与“夏”古字相通；《荀子·荣辱篇》：“越人安越，楚人安楚，君子安雅”；《儒效篇》则云：“居楚而楚，居越而越，居夏而夏”；可见“安雅”之“雅”，即“夏”字。《荀子》、《申鉴》《左氏》、《三都赋》皆云：“音有楚夏”，说的是音有楚音夏音之别，然则风雅之“雅”，其本字当作“夏”无疑。《说文》：“夏，中国之人也；雅音即夏音，犹言中原正声云尔。”（《释四诗名义》页三）我们再看《仪礼·乡饮酒礼》“工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》，笙《南陔》、《白华》、《华黍》；乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》笙《由仪》……工告于乐正曰：正乐备。”可见当时对于升歌间歌六篇雅诗，已公认是华夏的正声了。

第三论《风》——民间乡土的乐歌，字义上风字就是“声调”的意思。我们看《大雅·崧高篇》说：“吉甫作诵，其诗孔硕，其风肆好”；又《左传》成公九年说，钟仪“操南音”；范文子说他“乐操土风”；可见“风”之一名，似乎就是声调。（顾颉刚说，见《论诗经所录全为乐歌》一文）而所谓国风，都是各从所得国的声调来分别的。郑樵说得好（《六经奥论》卷三《国风辨》）：

诗者声教也，出于情性。古者三百篇之诗皆可歌，歌则各从其国之声。《周》、《召》、《王》、《豳》之诗同出于周而分为四国

之声。《邶》、《鄘》、《卫》之诗，同出于卫而分为三国之声。盖采诗之时，得之周南者系之《周南》；得之召南者系之《召南》；得之王城与豳者系之《王城》与《豳》；得之邶、鄘、卫者系之《邶》、《鄘》、《卫》；盖歌则各从其国之声。……大抵诗有三百，皆以声别，古人采诗之时，随其国而系之，圣人无容心于其间也。……尝观夫子之论诗曰：吾自卫反鲁，然后乐正，雅颂各得其所。夫谓雅颂各得其所可也，而谓乐正者何也？盖乐者乡乐也，乡乐即风诗也。十五国风之中，惟邶、鄘、卫其国相近，其声相似，不比《周》、《召》、《王》、《豳》犹有隔绝也。夫子平时见鲁太师所传三国之声，时有异同，及其环辙之时，见卫人所歌之声从而正之，故乡乐曰正，而雅颂但曰得所，其意如此；所以诗有十五，此《国风》之别也。

毛奇龄《诗札》对于这种音乐上的特点，说得更为透彻，他以为《邶》、《鄘》都是乐名。他说：

《邶》、《鄘》诸名，即乐部名也，周初列国不一，采诗各判其国诗，授之乐官；则乐官必预班国名。考按乐部，然后以列国诗分入之，虽列国代有兴绝，其乐部班名若故也。后此遇诗全者，浸假于本部过繁，仍得人之其国所兼之旧部，此但因之作标识耳，故无深旨也。故周公《东山》诸诗，无可系，即系曰《豳》，以乐部旧有《豳》名，今偶无诗，遂实之。如《乐记》曰：《商》者五帝之遗声也，商人识之，故谓之《商》；《齐》者三代之遗声也，齐人识之，故谓之《齐》。其曰识，正以当时故有商齐遗声，而其后之为商齐者取识焉；此谓之识，识者记也，谓记其名也。观此则《邶》、《鄘》可晓矣。

不但《邶》、《鄘》如此，就是所有《秦》、《豳》、《魏》、《唐》、

《陈》、《郑》、《卫》凡风诗所列的十二国名，也都是像曲中“海盐腔”“昆山腔”一样，都只好算做乐部的名称了。

第四论《南》——一种合唱的乐歌，字义上大概是有“南音”的意思。南本称风，从郑樵的《二南辨》（《六经奥论》卷三）才知道南是乐名，从程大昌《诗论》起，才把“南”与“风”分开。他们的意思以为古只有“南”这一个乐名，并无所谓“国风”，所以把“南”包括于国风部汇之内，这是最错不过的。其实“国风”已如前面证明，正是乐名，并且是“古已有之”。我们看《乐记》“正直而静，廉而谦者宜歌《风》”；《表记》引《国风》曰：“我躬不阅，遑恤我后”；又引《国风》曰：“心之忧兮，于我归说”；这不是称《国风》是什么呢？（毛奇龄《诗札》、朱彝尊《经义考》都如此说）可见国风有国风的音乐的特点，我们对于这以“南”代“风”的话，当然不能赞成。不过程氏也有顶大的发明，如他对于《二南》的音乐的解释，他说：“《鼓钟》之诗曰：‘以雅以南，以籥不僭’；季氏观乐有‘舞象箾南籥者’；详而推之，南籥二南之籥也，箾雅也。象武颂之《维清》也。其在当时亲见古乐者，凡举《雅》、《颂》率参以《南》，其后《文王世子》又有所谓‘胥鼓南’者，则南之为乐古矣。”这一段话，从《诗论》提出以后，一见于明王圻的《续文献通考》（《经籍考·诗类》），再见于清毛奇龄《诗札》（毛云二南即是风，或但称南，此是乐名耳。如《礼》称“胥鼓南”，《左传》称“见舞象箾南籥者”，即《诗》亦云“以雅以南”，此毕乐部名非诗名也。或又谓既称风又称南，必南不名风，此不然。《乐记》曰：正直而静廉而谦者宜歌风，温良而能断者宜歌齐。既称风又称齐，讵齐，亦不得名风耶？案毛说与程氏说，似异而实同。）可见影响是很大的了。实在讲起来，这个“南”原即《左传》成公九年钟仪所谓“南音”，《鼓钟篇》毛传云：“南方之乐曰南”，可见“南”就是南方的音乐的意思。这种南方之乐，据《仪礼·乡饮酒礼》、《燕礼》所载的音乐秩序单，都是拿来作工歌、间歌、笙奏之后最末一套的“合乐”用的。合乐所歌的是《周南》的《关雎》、《葛覃》、《卷耳》，《召南》的《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》，这都是合唱的音乐。《后汉书》注：

薛君《章句》说："南夷之乐曰南，四夷之乐，唯南可以和于雅者，以其人声音及鄘，不僭差也。"我们再看《论语》所说："《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉!"越发相信"南"的音乐特点，是在以人声为主；它那种自然流露的摇曳的乐歌，不消说是最便于合唱，或拿作房中乐用了。

七 《诗经》乐谱考

音乐文学是以音律为节，一定要有乐谱来记它铿锵鼓舞的。如《投壶礼》有《鲁鼓》、《薛鼓》，就是乐谱的一种。但中国古代乐谱传下来的，当以《诗经》为最早。（王船山《尚书稗疏》卷一以《益稷谟》为韶乐之谱。他说："'搏拊琴瑟（句）以咏祖考来格（句）'自'戛击鸣球'以下至'庶尹允谐'，皆韶乐之谱也。'以咏'，即以下三者为咏也。'祖考来格'，如《周颂》之咏'绥予孝子'也。'虞宾在位'，如《周颂》之咏'我客戾止'也。'群皇德让'犹《周颂》之咏'式序在位'也。此皆升歌之配磬瑟之诗，其辞不传。"案王说附会支离，当然是不可靠极了）《诗经》的音乐节奏，现虽不大可考，但据《汉书·艺文志》有《河南周歌声曲折》七篇、《周谣歌声曲折》七十五篇，这大概都是古代记节奏的"字谱"一类。如《驺虞》九节，《狸首》七节，在那字谱里，至少也当如《宋书·乐志》所载古乐府一样，都标明节奏的长短，只可惜现在诗乐失传，徒有其书目而书不传，所有周时诗乐的节奏，致无从查考罢了。郑樵《通志》说诗乐失传的历史，很为惋惜：

当汉之初，去三代未远，虽经生学者不识诗，而太乐氏以声歌肄业，往往仲尼三百篇，瞽史之徒，例能歌也。奈义理之说既胜，则声歌之学遂微，东汉之末，礼乐萧条，虽东观石渠议论纷纭，无补于事。曹孟德平刘表，得汉雅乐郎杜夔，夔老矣，久不肄业，所得于三百篇者，惟《鹿鸣》、《驺虞》、《伐檀》、《文王》四篇而

已，余声不传。太和末又失其三，左延年所得惟《鹿鸣》一篇，每正旦大会，大尉奉璧，群臣行礼东庙，雅乐常作者是也。古者歌《鹿鸣》必歌《四牡》、《皇皇者华》。三诗曰节，故曰工歌《鹿鸣》之三，而用《南陔》、《白华》、《华黍》三笙以赞之，然后首尾相承，节奏有属。今得一诗而如此用可乎？应知古诗之声为可贵也。至晋室《鹿鸣》一篇，又无传矣。自《鹿鸣》一篇绝，后世不复闻诗矣。

但是事实告诉我们：《鹿鸣》、《文王》、《伐檀》、《驺虞》还不算完全失传，现在还保存于朱子编的《仪礼经传通解》“诗乐篇”里（《学礼》七《诗乐》二十四）。不过，“古声亡灭已久，不知当时工师何所考而为此?”“若但如此谱，直及一声叶一字，则古诗篇篇可歌，无复乐崩之叹矣，夫岂然哉?”这在朱子已经发过这个大疑问了，我们显也可以如朱子一样说：“姑存此以见声歌之仿佛”，但我们总不便于把赵彦肃所传的“开元遗声”，来冒认孔子时代“搏拊琴瑟以咏”的诗乐罢！这么一说，可见《诗经》歌唱的方法，终竟是失传了。今请把我所搜集的关于所传诗乐的唱法，研究一下，先从唐开元乡饮酒礼用的《风雅十二诗谱》讲起：

小雅

《鹿鸣》三章，章八句，黄钟清宫（俗呼正宫）；

《四牡》五章，章五句，黄钟清宫（俗呼正宫）；

《皇皇者华》五章，章四句，黄钟清宫（俗呼正宫）；

《鱼丽》六章，三章章四句，三章章二句，黄钟清宫（俗呼正宫）；

《南有嘉鱼》四章，章四句，黄钟清宫（俗呼正宫）；

《南山有台》五章，章六句，黄钟清宫（俗呼正宫）；

周南、国风

《关雎》三章，一章章四句，二章章八句，无射清商（俗呼越调）；

《葛覃》三章，章六句，无射清商（俗呼越调）；

《卷耳》四章，章四句，无射清商（俗呼越调）；

《鹊巢》三章，章四句，无射清商（俗呼越调）；

《采蘩》三章，章四句，无射清商（俗呼越调）；

《采蘋》三章，章四句，无射清商（俗呼越调）；

今举《鹿鸣》一首作例，并照黄佐《乐典》（卷三十六）以合四一上尺工凡六谱之：

呦（黄清六）	呦（南高工）	鹿（蕤勾）	鸣（姑高一）
食（南高工）	野（姑高一）	之（姑高一）	苹（黄合）
我（蕤勾）	有（林尺）	嘉（应高凡）	宾（南高工）
鼓（林尺）	瑟（南高工）	吹（黄清六）	笙（林尺）
吹（蕤勾）	笙（林尺）	鼓（南高工）	簧（姑高一）
承（应高凡）	筐（黄清六）	是（姑高一）	将（南高工）
人（林尺）	之（南高工）	好（黄合）	我（姑高一）
示（林尺）	我（南高工）	周（太清高五）	行（黄清六）
呦（黄合）	呦（南高工）	鹿（蕤勾）	鸣（姑高一）
食（林尺）	野（南高工）	之（太清高五）	蒿（黄清六）
我（林尺）	有（南高工）	嘉（应高凡）	宾（黄清六）
德（南高工）	音（蕤勾）	孔（姑高一）	昭（林尺）
视（姑高工）	民（南高工）	不（黄清六）	恌（姑高一）
君（应高凡）	子（黄清六）	是（姑高一）	则（蕤勾）
是（姑高一）	傚（南高工）		
我（林尺）	有（南高工）	旨（黄合）	酒（姑高一）
嘉（林尺）	宾（南高工）	式（应高凡）	燕（南高工）
以（太清高五）	敖（黄清六）		
呦（黄合）	呦（姑高一）	鹿（太四）	鸣（黄合）
食（太四）	野（黄合）	之（蕤勾）	芩（姑高一）
我（蕤勾）	有（南高工）	嘉（应高凡）	宾（南高工）

鼓（南高工）	瑟（南高工）	鼓（黄清六）	琴（林尺）
鼓（蕤勾）	瑟（林尺）	鼓（姑高一）	琴（南高工）
和（应高凡）	乐（黄清六）	且（姑高一）	湛（南高工）
我（林尺）	有（南高工）	旨（黄合）	酒（姑高一）
以（林尺）	燕（南高工）	乐（黄合）	嘉（应高凡）
宾（南高工）	之（太清高五）	心（黄清六）	

由这一例，越发使我们相信《诗经》即是乐章了。不过据实来讲，这《风雅十二诗谱》的好处，只在于明张蔚然说的："审音者庶几吡字以推声，触一而反三，遗法或有可寻，真诗不至尽泯。"（《三百篇声谱》）至于他在音乐方面的价值，则论者纷纷，有的说他所按声律，是不应该用什么清声的。如倪复《钟律通考》云："七声之中，不收正角变徵三声，以其重浊不用；夫雅乐之中，清浊悉足，无有弃浊而不用者。朱子曰：乐本于庄正齐肃，故希简而寂寥，若独用其清，不免尖艳，特比俗乐为少耳，岂古乐之本然哉？朱子疑其非古法是也。况其所按声律，不类六十四调而全用管色，其非古音可知矣。"（卷六）又应㧑谦《古乐书》引《鹿鸣》《四牡》二篇云："二篇用黄为宫，太为商，姑为角，蕤为变徵，林为徵，南为羽，应为变宫，黄太皆不当用清，岂旧有四清，黄大太夹而此误用之乎？"（卷十二）这是就声律来辨旧谱之误的。但胡彦升就根本上只承认这《十二诗谱》是一种"幼稚"的与"模仿"的艺术，他说："赵子敬之《十二诗谱》，纵其声可听，不过如左延年所改《驺虞》三篇耳。况一字一声，全无韵逗曲折可听也。"又说："朱子答蔡季通云：昨过詹元善，听其弦歌《二南》、《七月》颇可听，但恐吓走孔夫子耳。朱子所言可谓善戏谑矣。然詹元善之弦歌，为孙叔敖之衣冠而弗肖者也。人皆知其非孙叔敖，若赵子敬之《诗谱》，则竟刻画无盐，唐突西施，人将疑西施之貌果如是矣。"（《乐律表微》卷四《审音下》）换一面来说，也有对于这最古乐谱，能够加以谅解的，如陈澧《声律通考》录此《十二诗谱》，每字注以俗字谱。他说：

“以《仪礼经传通解》之谱转为今俗字谱，按而歌之，颇有近于拗涩者；虽古调与后世不同，亦恐《仪礼经传通解》有传写之误，俟知音者审定之。”(卷十) 在这里或者只有元熊朋来的《瑟谱》可算得《十二诗谱》真正的一个知音，他说得好：“今乡饮乐宾风雅十二篇，盖唐开元礼所传音谱，然肄者鲜矣，儒者犹不能好之，况乐工乎？《乐雅·释乐》曰：瑟者登歌所用之器也；古者歌诗必以瑟。《论语》三言瑟而不言琴，《仪礼》乡饮乡射大射燕礼堂上之乐，惟瑟而已，歌诗不传，由瑟学废也。朋来案《礼图》、《乐书》诸家言瑟之法，以《鹿鸣》、《鱼丽》、《周南》、《召南》弦桐试之，应桐如诵，知三百篇皆可歌可弦。”(卷一) 又说：“或谓《仪礼经传通解》以《开元诗谱》与钟律俱传，名之曰诗乐矣，其曰窃疑云者，记其声莫得闻也。当时未尝弦瑟而歌，试其谱歌诗必以瑟，今按谱下指，则各诗之音应弦如诵，瑟声为歌声可也。”(卷六) 这一段话，因为我对于瑟学没有什么研究，还不敢妄下批评，但由此而三百篇可歌可弦的事实，却得到一个最有力的证明，这是很堪注意的了。熊氏还按瑟，制下许多新谱，今举《七月》为例：

考槃在涧，(无夷蕤仲凡工句上)
硕人之宽。(夹大仲蕤五五上句)
独寐寤言，(夹大夹黄一四一合)
永矢弗谖。(无夷蕤无凡工句凡)
考槃在阿，(无黄夷蕤凡六工句)
硕人之薖。(无夷蕤黄凡工句六)
独寐寤歌，(仲夷无夷上工凡工)
永矢弗过。(无夹夷无凡五工凡)
考槃在陆，(无蕤无夷凡句善工)
硕人之轴。(黄夹仲夹六五上一)
独寐寤宿，(夹大夹无一四一凡)

永矢弗告。(无夷夹无凡工五凡)

《考槃》三章，章四句。(蕤宾角，俗呼中管小石角)

我们知道从熊朋来《新诗谱》(《瑟谱》卷三——四)发表以后，仿制的《诗经》乐谱就渐渐多起来了。依朱载堉《律吕精义》卷十四，便知明代做这样工作的人，一定很多。朱氏说："尝怪世之不知音者，或以律吕上下相生之音，循序更迭而奏，若李文察所定之谱是也。或以平上去入，及牙齿喉舌唇审定音调，若刘濂所撰之谱是也。如文察所定，则篇篇相似，而雅颂无别；如濂之所拟，则字字重复，而曲折不分，其于古法相去远矣。近世有书名《志乐》、《古乐筌蹄》、《乐经元义》、《乐律管见》等项，其所杜撰歌诗之谱，盖皆不知而作者也。"他还举刘氏乐谱几句以见其失：

文王在上　文王陟降　亹亹文王　侯文王孙子
林南姑姑　林南黄太　黄黄林南　姑林南黄黄
文王孙子　文王以宁　穆穆文王　仪刑文王
林南黄黄　林南黄林　太太林南　黄林林南

以上八句文字王字谱同——依喉牙齿舌唇定谱，其弊率类是。

因此朱氏便独出心裁，发表他《乡饮酒乐谱》的大著作(《乐律全书》卷二十五——三十)，他很大胆地告诉我们："古诗存者三百余篇，皆可以歌，而人不能歌者，患不知音耳。苟能神解意会以音求之，安有不可歌之理乎？臣尝取三百篇一一弦歌之，始信古乐未尝失传于世，但人自画，不求之以音耳。"现在请录他《关雎》一首，以便肄习：

关(姑)关(蕤)雎(应)鸠(南)
在(应)河(南)之(蕤)洲(姑)

窈（黄）窕（姑）淑（黄）女（南）
君（蕤）子（姑）好（黄）逑（姑）（其一）
参（姑）差（黄）荇（应）菜（南）
左（蕤）右（南）流（蕤）之（姑）
窈（黄）窕（姑）淑（黄）女（南）
寤（应）寐（南）求（蕤）之（姑）（其二）
求（姑）之（黄）不（蕤）得（姑）
寤（应）寐（南）思（蕤）服（姑）
悠（蕤）哉（姑）悠（应）哉（南）
辗（南）转（姑）反（黄）侧（姑）（其三）
参（姑）差（黄）荇（应）菜（南）
左（姑）右（蕤）采（黄）之（姑）
窈（蕤）窕（南）淑（应）女（南）
琴（姑）瑟（黄）友（应）之（南）（其四）
参（姑）差（黄）荇（应）菜（南）
左（蕤）右（南）芼（蕤）之（姑）
窈（黄）窕（姑）淑（黄）女（南）
钟（应）鼓（南）乐（蕤）之（姑）（其五）

《关雎》五章，章四句（陕西府学内有五石经作关雎五章，今从之），共计二十句，凡八十字。

于此有一事可以注意的，即朱载堉关于《诗经》乐调的见解，他认为“《诗》三百篇皆微乐所奏，其《国风》凡一百六十篇皆角调，《小雅》凡七十四篇皆徵调，《大雅》凡三十一篇皆宫调，《周颂》凡三十一篇及《鲁颂》四篇皆羽调。正风正雅及颂皆无商音，变风变雅虽有商音而无商调，惟《商颂》五篇，纯用商调耳；是故系之三百篇后，犹附录焉。”（卷十五）这里谓三百篇之中毫无商调，实在是一个大问题。据《周礼·大司乐》言：祭天地宗庙之乐；某律为宫，某律为角，某律为

徵，其律为羽，独不言商。荀子说大师“审诗商”；《乐记》宾牟贾有论“声淫及商”一段；好像周朝朝廷之乐，确是要避免商音似的。这或因商音含有一种杀声之故，但朱氏因此便决定三百篇不用商调，这就未免大错特错，所以就连极端推崇朱氏的江慎修，都说他“未知何据”（《律吕阐微》卷十《论诗乐》）。又说：“《世子乐谱》一字例引十余声，恐失诗中之意。”乾隆在《诗经乐谱》（三十卷，《乐律正俗》一卷，乾隆五十三年撰）序里便痛驳他道：

> 朱载堉《乐律全书》所载乐谱，内填注五六工尺上等字，并未兼注宫商角徵羽，而于雅颂《烝民》、《思文》诸诗，以时俗《豆叶黄》等牌名小令分谱，未免援古而入于俗。……因思《诗》三百篇皆可歌咏者也，魏晋时尚有《文王》、《鹿鸣》四章，但未著宫调，学者茫然不知耳。而朱载堉《诗谱》，又固执周诗不用商声之说，以角调谱《国风》，徵调谱《小雅》，宫调谱《大雅》，羽调谱《周颂》，而专以商调谱《商颂》。夫商调乃宫商之商，非夏商之商也，此其穿凿拘墟，不待辨而自明，岂足与言五音述三百哉。且古乐皆主一字一音，《虞书》依咏和声，虽有清浊长短之节；然合之五声六律，只于一句之数字内，分抑扬高下，不得于一字一音之内参以曼声。后世古法渐湮，取悦听者之耳，多有一字而曼引至数声，此乃时俗伶优所为，正古人所讥烦手之音，未足与言乐也。……三百篇全诗，三代而后，未有全行谱定者，朱载堉所谱，又复杂以俗调，或自行杜撰，不可为训。

老实说罢，这一段自也不是怎么靠得住的，如谓朱氏《乐谱》杂以俗调则可，若谓自行杜撰不可为训，然则乾隆的《诗经乐谱》，难道确系古乐真传，而不是由于杜撰了吗？显然如此，《诗经乐谱》也不是没有他的长处的。如所定宫谱，很多是要想找着根据的，如《邶风·柏舟》用应钟立宫，林钟起调，为变徵高五字调，这是从参考吴季札论

《邶风》和《国策》荆轲为变徵之声一段来的。又如《王风·兔爰》用林钟立宫，夹钟起调，为清商高凡字调，这是从《史记·律书》释林钟之义一段来的。其他若《秦风·驷驖》之为商声凡字调，《魏风·葛屦》之为变徵四字调，《陈风·东门之枌》之为清商高凡字调，理由都很充足，不过比之《风雅十二诗谱》因为时代关系，仍不免有自行杜撰和道学的评语呢！今请以《静女》为例：

[《诗经乐谱》卷三] 夫所谓郑卫之声，即靡靡之遗音也，韩非子载师旷论濮水琴曲曰：此靡靡之乐，谓之清商，今用此调以谱《静女》。后凡《桑中》《溱洧》之类，俱仿此，用林钟立宫，夹钟起调，为清商高凡字调。

《静女》箫谱，埙，排箫同，

静（清商仉）　女（清变徵伵）　其（清徵亿）　姝（清羽仩）
俟（清商仉）　我（清羽仩）　于（清羽仩）　城（清商仉）
隅（清宫仁）　爱（清宫仩）　而（清羽仩）　不（清宫仜）
见（清商仉）　搔（清羽仩）　首（清徵亿）　踟（清变徵伵）
蹰（清商仉）

○

静（清商仉）　女（清变徵伵）　其（清徵亿）　娈（清羽仩）
贻（清羽仩）　我（清宫仜）　彤（清羽仩）　管（清宫仜）
彤（清羽仩）　管（清宫）　有（清变徵伵）　炜（清徵亿）
说（清变徵伵）　怿（清徵亿）　女（清变徵伵）　美（清商仉）

○

自（清商仉）　牧（清变徵伵）　归（清羽仩）　荑（清徵亿）
洵（清商仉）　美（清羽仩）　且（清羽仩）　异（清宫仜）
匪（清徵亿）　女（清变徵伵）　之（清宫仜）　为（清商仉）

美（清羽仩）

美（清宫仁）　人（清羽仩）　　之（清变徵佪）贻（清商仉）

在雍正年间，汪双池的《乐经或问》（三卷，雍正丙申刊本）本明聂双江旧谱改定了十二篇的新谱，以备乡射之用。我一向以未见双江旧谱为憾，所以很愿意把汪氏所定改谱录存一篇，并用以结束本文。

《乐章弹谱》（《乐经或问》卷三）

關關雎鳩　在河之洲　窈窕淑女　君子好逑

[illegible]

參差荇菜　左右流之　窈窕淑女　寤寐求之

[illegible]

求之不得　寤寐思服　悠哉悠哉　輾轉反側

[illegible]

參差荇菜　左右采之　窈窕淑女　琴瑟友之

[illegible]

參差荇菜　左右芼之　窈窕淑女　鐘鼓樂之

[illegible]

八　论六笙诗

六笙诗为《南陔》、《白华》、《华黍》、《崇丘》、《由庚》、《由仪》，都是以笙吹奏的诗篇。毛《序》以为这几篇“有其义而亡其辞”，郑玄笺《南陔》、《白华》、《崇丘》三篇道：“此三篇盖武王之诗，周公制礼，用为乐章，吹笙以播其曲。孔子删定在三百一十一篇内，遭战国以秦而亡，子夏序诗，篇义合编，故诗虽亡而犹在也。毛氏训传各引序冠其篇目，故序存而诗亡。”这完全是一种臆说，不敢轻信。不过六笙诗究竟是怎么一回事，是有声无词，或有声有词；这在从来学者争论已经很久；但无论哪一说，却都是证明了六笙诗本用来歌唱的。现在把我所搜集的几方的证据列举如下：

（一）笙诗有声无辞说

1. 郑樵说——《通志·乐略》云：“定《南陔》、《白华》、《华黍》、《崇丘》、《由庚》、《由仪》六笙之音所以叶歌也。……古者丝竹与歌相和，故有谱无辞，所以六诗在三百篇中但存名耳。汉儒不知，谓为六笙亡也。”（《乐府总序》）又说：“凡歌行主于人者，有声必有辞；主于丝竹者，不必有辞，其有辞者，通可歌也。”（《正声序论》）

2. 朱熹说——《集传》云：“《南陔》以下，今无以考其名篇之义，然曰笙曰乐曰奏而不言歌，则有声而无辞明矣。所以知其篇第在此者，意古者篇题之下，必有谱焉，如《投壶》《鲁鼓》、《薛鼓》之节，而亡之耳。”又于《由庚》下解道：“《仪礼·乡饮酒》及《燕礼》，前乐既毕，皆间歌《鱼丽》笙《由庚》，歌《南有嘉鱼》笙《崇丘》，歌《南山有台》笙《由仪》，间，代也，言一歌一吹也。”

3. 张蔚然说——《西园诗麈》云：“《诗》三百十一篇今存三百五篇，余六篇《南陔》、《白华》、《华黍》、《由庚》、《崇丘》、《由仪》皆笙诗，原有声无词，非亡之也。束皙补之，词虽工，失声之元

矣。古乐府凡不可解语，多属有声无义，如‘妃呼豨’、‘伊那何’、‘收中吾’之类。”

（二）笙诗有声有词说

1. 朱载堉说——《乐律全书》卷三十云：

先儒谓孔子论《诗》，雅颂各得其所，时俱在耳。遭战国及秦之世而亡之，此说是也。或谓笙诗元起有声无辞，愚见论之，殆不然也，今夫画角之类，其为器也，五音六律未能备具也，而其三弄之曲，尚且有辞焉；何况笙乃五音六律备具之器，而六诗既有声矣，安得无辞乎？既无辞矣，安得谓之诗乎？又安得复有《南陔》等名，与夫孝子相戒以养等义乎？以此观之，彼有声无辞之说，滞阂不通矣。（“辨笙诗六篇旧谓有声无词亦非”一条）

2. 毛奇龄说——《白鹭洲主客说诗》有关于笙诗一段对话：

戊曰：诗三百十一篇，今只称三百五篇者，以无六笙诗故也，笙诗本无词，乃孔子删诗反取六无词之诗，列之篇中何耶？乙曰：六诗未尝无词也。所谓无词者，乃宋人郑樵之言，而朱氏误遵之者也。孔氏《正义》云，孔子所删诗原有三百十一篇，当删时未亡，而后汉亡之，故齐鲁韩三家旧本，遂去其目，称为三百五篇，惟毛诗尚存题其间，惟其故亦正以被笙之故，汇为一处，故偶轶其字句，非无诗也。若果无诗，则孔子删诗，其所删者诗也；古诗三千篇删之至三百一十有一，而乃取无词之题，以为诗篇可乎？

又说：

且诗无无词而但有题者，三百五篇皆摘诗中字作题，《关雎》者关关雎鸠也，《葛覃》者葛之覃兮也，岂有诗中无南陔字而可名

《南陔》、无华黍字而可名《华黍》者？即曰《南陔》、《华黍》是赋陔、赋黍，如唐人《南山诗》、《种黍诗》类，若《由庚》、《由仪》是何物？夫既称释诗，自当识诗之始末，三代之诗以诗为题，汉唐之诗以题为诗；金无乐府，题是题，诗是诗；虽金元曲例，可虚立一题以俟补曲，题与曲不必相属，然未有有题而无曲者也。且题亦自有义也，《由庚》何义乎？

3. 乾隆说——《诗经乐谱》云：

笙诗六篇，《小序》详著其义，实为有声有词之明证。使其无辞，义将焉附？声将焉附？汉郑康成谓夫子删诗时，此诗尚存；唐孔颖达谓《南陔》等皆武王之诗，宋刘敞独云本无其辞，朱子及董逌俱从之。盖拘泥经文，曰笙曰奏，而不言歌耳。不知《周礼》、《驺虞》、《狸首》、《采蘩》、《采蘋》亦皆言奏，而各有诗，则经文言奏者，有诗可歌明甚。（《凡例一》）

4. 金鹗说——《求古录礼说》卷十二云：

笙诗六篇，毛公以为有其义而亡其辞，亡古通无。（或以亡为亡逸之亡，非也。）朱子引《乡饮酒礼》、《燕礼》以为《南陔》六诗，曰笙曰乐曰奏而不言歌，则有声无辞明矣。案诗必有辞，无辞安得为诗？乡射命太师奏《驺虞》，大射奏《狸首》，郑注：《狸首》逸诗也。《钟师》以钟鼓诗《九夏》，二曰《肆夏》，《左传》《肆夏》与《文王》、《鹿鸣》俱称三，谓三章也。郑注：《九夏》皆诗篇名也。《籥章》逆寒暑吹《豳诗》，郑注：《豳诗》，《七月》也。夫《驺虞》、《狸首》、《九夏》、《豳诗》皆有辞，亦曰奏曰吹而不言歌，安得以《南陔》六诗言笙奏而不言歌，遂断以为无辞乎？胡竹轩云：有不入乐之诗，亦有不入诗之乐，笙管金奏

> 乐之不入诗者也。窃谓笙管金奏，其乐章亦谓之诗；但诗有用之堂上者，有用之堂下者，堂上之诗弦歌之，堂下之诗笙之、管之、金奏之，今之诗皆用之堂上者也。郑氏注《九夏》云：此歌之大者，颂之族类，载在乐章，乐崩亦从而亡。又《乡饮酒》贾疏云：笙歌之诗，各自一处，故存者并存，亡者并亡。《燕礼记》云：下管《新宫》，郑注：《新宫》，《小雅》逸篇。是则笙诗六篇盖皆载在乐经，乐崩从而亡逸，非本无辞者也，《新宫》、《九夏》亦犹是也。（《笙诗有声无辞解》）

由上两说，都是承认笙诗和音乐的关系，不过依前说则《南陔》六诗都只是协歌的作品，只要可以协歌，即有声无辞，哪得不谓之“诗”？哪得不归入三百篇之内？对于这一说，我也深表同情。依后说则笙诗六篇必有辞，无辞安得称诗？所以笙诗六篇虽亡，亦有可补之理。如刘孝标《世说注》，即有夏侯湛《补亡》一章，《文选》有束皙《补亡诗》六首，说者谓裴耀卿守道州，歌这首诗，观者感泣。朱载堉《乐律全书》卷三十，乾隆《诗经乐谱》内均有有谱的《补笙诗》。这种模仿作品，当然没有什么文学价值，不过三百篇都是可歌奏的诗篇，更得一个旁证了。末了请录朱氏《补谱》如下，以便参考，或肄习之用：

（笙奏）	（林姑黄林）	（应林南林）	（姑黄南林）	（姑林姑黄）
南陔	南陔有风	吹彼苞棘	厥景婆娑	欲静弗得
	（姑黄南林）	（应林南林）	（南林姑黄）	（姑黄姑林）
	孝子事亲	当竭其力	父母之恩	昊天罔极

第四章

论　楚　声

一　楚歌的起源

中国文学本出于南音，所以南方可以说从来是文学的发源地。不过在《诗经》就只是北方文学的南方化。那时北方诗人对于长江流域的三个大国（1）楚（2）吴（3）越，简直把它当做没开化的民族看待，因此《诗经》里就有许多痛骂南人的话，说什么“蠢尔蛮荆，大邦为雠”；《鲁颂》“荆舒是惩”；《商颂》“奋伐荆楚”之类。大概当西历纪元前一一〇〇年的时候，黄河流域的南方化文学正盛，而长江流域的楚声文学，还没有真正成立，所以在《国风》里没有楚诗，吴季札观乐，在鲁襄公二十九年，而当时所观国风，并没有楚，可见楚声文学实在是《诗经》的晚辈。大概如刘向《说苑》所载约公历前六五〇年后的一首《子文歌》，一首《楚人歌》，这两首很幼稚的和三百篇体裁也很相近的诗歌，实在就是楚声文学的起源了。此外楚声见于各书者，尚有如《接舆之歌》见于《论语》，《孺子之歌》见于《孟子》。若《庄子·大宗师》所载孟子反的《相和歌》，《史记·滑稽传》所载优孟的《忼慨歌》，便觉字句比较冗长，和《国风》里的诗，渐渐不同而与《楚

辞》接近了。不过依我们意思，所谓《楚辞》，实即南方长江流域一带民歌的结晶；在楚国以外如吴越二国的民歌，从实质上观察起来，也都是《楚辞》的起源。现在请引《吴越春秋》的《渔父歌》和《说苑》里的《越人歌》作例：

《渔父歌》——《吴越春秋》云：

伍员奔吴，追者在后，至江，江中有渔父，子胥呼之，渔父欲渡，因歌曰：

"日月照昭乎寖已驰，与子期乎芦之漪！"子胥止芦之漪，渔父又歌曰："日已夕矣，余心忧悲，月已驰兮，何不渡为？事寖急兮将奈何！"

既渡，渔父视之，有饥色，曰："为子取饷。"渔父去，子胥疑之，乃潜深苇之中。父来，持麦饭、鲍鱼羹、盎浆，求之不见，因歌而呼之曰：

"芦中人，岂非穷士乎！"

子胥出饮食毕，解百金之剑以赠，渔父不受，问其姓名，不答。子胥诫渔父曰："掩子之盎浆，无令其露。"渔父诺，子胥行数步，渔者覆船，自沉于江。

《越人歌》——《说苑·善说篇》记庄辛对襄成公的话道：

君独不闻夫鄂君子晳之泛舟于新波之中也……越人拥楫而歌，歌曰："滥兮抃草滥予昌枑泽予昌州州𩜱州焉乎秦胥胥缦予乎昭澶秦踰渗惿随河湖。"鄂君子晳曰："吾不知越歌，子试为我楚说之"；于是乃召越译，乃楚说之："今夕何夕兮，搴州中流！今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，不訾诟耻，心几顽而不绝兮，得知王子，山有木兮木有枝，心欲君兮君不知。"

我们看渔父所唱的三节，和楚译的《越人歌》，便知当时吴越民歌的风格，是怎样和楚声完全相同。虽然《越人歌》原文现在是一句也不懂，但就楚译来看，简直是《九歌·湘夫人》“沅有茝兮澧有兰，思公子兮未敢言”二句所本，并且这里连“兮”字也用起来了。所以就《楚辞》的来源说，即在大诗人屈原以前，已经有流传在平民口上的吴楚越诸国风，做它最初的远祖！

我们试换一个方面来看，在三百篇文学正盛的时候，《楚辞》方才萌芽，在《楚辞》渐盛的时候，三百篇文学，已渐渐衰落下来。楚辞的价值，即在一面传三百篇音乐文学的系统，而为风雅嗣音；一面能够变诗之本体，脱离三百篇的旧腔调而独立。它的文体所与别的不同地方，全在它运用所谓“骚体”的形式，这个形式，就是它一律用一个助词——“兮”字。但是三百篇当中早有不少这种体裁的诗了，游国恩先生撰《楚辞的起源》（《国学月报》第一期）举了许多的例子：

每章只有一句用“兮”字的，如《麟之趾》（《周南》）。

每两句间一句用“兮”字的，如《摽有梅》（《召南》）。

每四句中，除第三句外，余皆用“兮”字的，如《狡童》（《郑风》）。

全章除中间一句外，余皆用“兮”字的，如《采葛》（《王风》）。

一章之中连用“兮”字的，如《十亩之间》（《魏风》）。

一章之中不纯用“兮”字的，如《伐檀》（《魏风》）。

四句中连用三句“兮”字的，如《遵大路》（《郑风》）。

一章之中连用二句“兮”字的，如《简兮》末章（《邶风》）。

由这些的例，便可见《楚辞》和《诗经》有密切的关系，《诗经》是可歌唱的，《楚辞》也自不免受其影响了。并且于《楚辞》的自身以外，去看诗乐传授的渊源，也可见《楚辞》是从《诗经》变化来的。原来一部《诗经》，从孔子以来，解诗之家，就早把他的真相盖住了！当时儒家因为秉承孔子的遗训，仍旧是鼓吹风雅，如《礼记·乐记》所载子夏答魏文侯的话，总算是懂得诗的掌故的。到了孟子时代，音乐界上

起了一个顶大的变动，就是重在器乐而不重歌乐，于是《诗经》也渐渐成为纸上的文章了；所以看了全部《孟子》，除了把诗句附会王道，实在没有一回讲到诗的音乐的。荀卿，据汪中《述学》所说，总算是和《诗经》有顶大关系的人了，但是他对于《诗经》的见解，也不见得怎样高明，不过比孟子好些，就是除了能够附会诗义以外，尚知道从音乐上着眼。如说：

国风之好色也，其传曰：盈其欲而不愆其止，其诚可比于金石，其声可内于宗庙。（《大略篇》）

小雅不以于污上，自引而居下，疾今之政以思往者，其言有文焉，其声有哀焉。（同上）

他能够看到诗乐的好处，所以就大发挥其《乐论》，似这样极端主张风雅的人，在《诗经》一定大有成就的了。但是不幸得很，当他讲乐的时候，夹袋里已经有一个“礼”字，最奇怪的，就是讲礼的时候，总喜欢把《诗经》作引证，于是顶好之音乐的文学，也都“礼学化”了，一点也没有生动的情感了。于是一部“诗乐”居然变成“诗礼”了！《诗经》到此已不可合乐，所以文礼也大改变，完全像说话，并不像诗。如荀子的《佹诗》，就是好例：

道德纯备，谗口将将。仁人绌约，敖暴擅强。天下幽险，恐失世英。……昭昭乎其知之明也！郁郁乎其遇时之不祥也！拂乎其欲礼义之大行也！暗乎天下之晦盲也！皓天不复，忧无疆也；千岁必反，古之常也；弟之勉学，天不忘也。

这一段诗似乎是只读不唱了。然荀卿毕竟是新旧诗体——《诗经》和《楚辞》——交换接续的一个人，并且这一篇《佹诗》，本是寄给楚春申君的，看它名叫“佹诗”，就是说佹异激切之诗，已经不是《诗

经》的态度了。并且他做过了兰陵令，虽然被谗而去，不能对于楚诗没有影响，所以在《佹诗》下一段就有“小歌”，其措辞很像《楚辞》体：

念彼远方，何其塞矣！仁人绌约，暴人衍矣！忠臣危殆，谗人服矣！琁玉瑶珠，不知佩也！杂布与帛，不知异也！闾娵子奢，莫知媒也！嫫母力父，是之喜也。以盲为明，以聋为聪，以危为安，以吉为凶，呜呼上天，曷维其同！

但这一篇还是四言，或者是以后《天问》所从出。荀子又有《成相》一篇，这篇在《汉志》号《成相歌辞》，共三章，杂陈古今治乱兴亡的效验，托声诗以风时君，他的意思和《楚辞》是一样的，文体也参差不齐，大概是荀卿晚年在春申君死后所作。现在略举其辞如下：

主之孽，谗人达，贤能遁逃国乃蹷；愚以重愚，暗以重暗，成为桀。世之灾，妒贤能，飞廉知政任恶来；卑其志意，大其园圃高其台。……世之衰，谗人归，比干见刳箕子累；武王诛之，吕尚招麾殷民怀。世之祸，恶贤士，子胥见杀百里徙；穆公任之，强配五伯六卿施。世之愚，恶大儒，逆斥不通孔子拘；展禽三绌，春申道缀基毕输。

这一篇写春申道缀，是感慨于春申为李园所杀，他的政治基业，一概倾覆倒地。可见这篇实作于《佹诗》之后，而更近于骚体了。第二章更有极恳切的话：

上壅蔽，失辅执，任用谗夫不能制，郭公长父之难，厉王流于彘。周幽、厉，所以败，不听规谏忠是害；嗟我何人，独不遇时当乱世。欲衷对，言不从，恐为子胥身离凶；进谏不听，刭于独鹿弃之江。观往事，以自戒，治乱是非亦可识，□□□□，托于成相以喻意。

这一篇辞句，虽然很整齐，但我却确信是《楚辞》之祖。因为《楚辞》中也是如此杂陈古今治乱兴亡之事的，其证一。并且这种音韵也是"骚韵"，可见《成相》实在是《楚辞》的先导。吴讷《文章辨体》"辨骚赋"一条云："屈子《离骚》即古赋也……尚论世次，屈在荀后，而《成相》《佹诗》，亦作赋体。"由这话便知我认屈原是荀卿后辈，而《楚辞》是从《诗经》出来，这一点总可以相信的了。

二　楚声在音乐上的位置

我们如果只知道《楚辞》在文体上的线索，而没有兼注意到它的音乐方面的线索，那么这种考证，还不能算做完备，所以我们接着还要研究《楚辞》在音乐上的位置，和《诗经》的音乐有怎样不同？阮籍《乐论》说："楚之风好勇，故其俗轻死……轻死，故有蹈水赴火之歌。"其实何但楚风如此，当时战国声乐的状况，如荀子《儒效》所谓："在楚而楚，在越而越，在夏而夏。"（夏声即是秦声，《左传·襄公二十九年》吴公子札来聘，为之歌秦曰：此之谓夏声。）从音乐上观察起来，都是汪洋恣肆，激烈到了极点的。例如：

> 《史记》八十六、《国策·燕策三》——高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰："风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！"复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。（李塨《学乐录》云："七调变徵与羽最高，歌者鲜及，是时壮士长征，气薄霄汉，故用此最高之调耳。"）
>
> 《史记》八十七《李斯列传》"谏逐客书"——夫击瓮，叩缶，弹筝，搏髀而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。郑卫《桑间》，昭虞《武象》者，异国之乐也，今弃击瓮，叩缶，而就郑卫，退弹筝而取昭虞，若是者何也？快意当前适观而已矣。（《汉书

·杨恽传》云："家本秦也，能为秦声，酒后耳热仰天拊缶而呼乌乌。"）

我们再看那时候的大唱曲家如《宋书·乐志》（卷十九志第九）所载，都是唱高音调的。如：

周衰有秦青者善讴，而薛谈学讴于秦青，未穷青之伎而辞归。青饯之于郊，乃抚节悲歌，声震林木，响遏行云，薛谈遂留不去，以卒其业。又有韩娥者东之齐，至雍门匮粮，乃鬻歌假食，既而去，余响绕梁，三日不绝，左右谓其人不去也。过逆旅，逆旅人辱之，韩娥因曼声哀哭，一里长幼悲愁垂涕，相对三日不食。遽而追之。韩娥复为曼声长歌，一里老幼，喜跃抃舞，不能自禁，忘向之悲也，乃厚赂遣之。故雍门之人善歌哭，效韩娥之遗声。卫人王豹处淇川善讴，河西之民皆化之；齐人绵驹居高唐善歌，齐之右地亦传其业；前汉有虞公者善歌，能令梁上尘起；若斯之类，并徒歌也。

从这几段，可见战国有一种合乐的歌，如荆轲之羽声慷慨，秦声之歌呼呜呜；也有一种以人声为主的徒歌，如秦青之抚节悲歌，韩娥之曼声哀哭，由现在看起来，这都可做"楚声"的旁证。大概在雅颂时候，主要乐器，是以鼗磬柷敔木石居多，到了《国风·二南》，已看重琴瑟钟鼓，再到战国，主要乐器是竽筝筑缶，便偏于丝竹的方面了。在文字方面，春秋时的歌辞都是很"温柔敦厚"，而战国时候的歌辞，便都是激昂慷慨，如无羁之马，其流风即所谓"楚辞"了。然《楚辞》一书所选录的，虽然只是战国的楚歌，而当时的"楚声运动"，却实不限于一国，在宋叫做"千钟"，在齐叫做"大吕"，在楚叫做"巫音"，我们试看《吕氏春秋·侈乐篇》所说：

宋之衰也，作为千钟；齐之衰也，作为大吕；楚之衰也，作为巫音。

便知在音乐文学史的一个水平线上，实有这一个“新声时代”发生，虽然我们还没有方法来证明“新声”的唱法，但我们却不能不承认它是“诗乐”进化了的产物，并不是倒退了的产物。(如《吕氏春秋》就不免于旧观念的束缚）虽然现在“千钟”、“大吕”都已不大可考了，但我们仍可想像那种音乐的特长，必是能激动“真情之流”的热烈的表现，是一种极富于神秘性的音乐，如现存楚国的巫歌，就是好例。刘尧民先生（《中古文学概论》页二二附刘尧民信）说：

> 《吕氏春秋·侈乐篇》说："齐之衰也，作为大吕，楚之衰也，作为巫音。"巫音是极富于神秘性的音乐，伟大的诗歌必有伟大的想像力，这种想像力，即是取给于神秘性。《楚辞》受巫的影响真是极大，试看《招魂》、《大招》、《九歌》完全是巫歌，其余的《离骚》、《九章》、《远游》说着巫的话不一而足，所以才产生出这种伟大富于想像力的诗歌来。

这话和我从《九歌》所见最为相合，《九歌》据朱熹序云：“楚南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫觋作乐歌。”这已可见《九歌》受巫音影响之大。《东皇太一》曰：“灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂”；《云中君》曰：“灵连蜷兮既留，烂昭昭兮未央”；按《说文》：“灵，巫也。”可见《楚辞》最初完全是巫歌的《九歌》，现在即把《九歌》来代表《楚辞》的胚胎期。

大概《九歌》的传说很久，当在屈原前，所以在屈原作品当中，往往述到他：

> 启《九辩》与《九歌》兮！夏康娱以自纵。（《离骚》）
>
> 奏《九歌》而舞《韶》兮，聊假日以媮乐。（《离骚》）
>
> 启棘宾商，《九辩》、《九歌》。（《天问》）（《大荒西经》曰：夏后开上宾于天，得《九辩》与《九歌》焉。）

王逸《章句》云："《九歌》、《九辩》，启作乐也。"这已经认《九歌》是一种乐歌了。但他还不知道这《九歌》《九辩》所用的"九"字，原就是音乐上的名词，关于这一点，只有《继古藂编》（《古今图书集成·乐律典》第四十六卷引）给我们一些新的答解。他说：

《楚辞》多以九为义，屈原曰《九章》，曰《九歌》；宋玉曰《九辩》；王褒曰《九怀》；刘向曰《九叹》是也。又有如王逸注《九辩》为九者，阳之数极，自谓否极取为歌名也，二家之说如此。余按《山海经》曰：夏后开土三嫔于天，得《九辩》与《九歌》以下，郭景纯注引《归藏》开筮曰：昔彼九宜，是谓帝辩，同宫之序，是谓《九歌》。考此则《九歌》、《九辩》皆天帝乐名，夏初得之，屈原、宋玉取诸此也。况屈宋骚辞，多摘《山海经》之事迹乎？诗亡而后骚作，骚亦诗乐之余派；乐至于九而成，故《周礼》九德之歌，箫韶之舞，奏于宗庙之中，乐必九变而可成。礼所以必取于九者，黄钟在子，《太玄》以为子数九，得非黄钟为五音之宫数。然则屈原而下，写辞规谏，寓诸乐章，将以感神之心，而感人意亦切矣。

但这种传说的"九歌""九辩"的音乐，实在早已失传了。若现在《楚辞》所收的《九歌》，大概已不是神话的《九歌》，而是在屈原当时极盛行的以巫音为主的《九歌》了。这个《九歌》是可以用音乐演奏的，所以说："奏《九歌》而舞《韶》兮，聊假日以媮乐。"我们再细读《九歌》本文，更可见它是"音乐的文学"无疑。如《东君》云：

顾怀羌声色兮娱人，观者憺兮忘归。（顾怀逮见下方所陈钟鼓竽瑟声音之美，灵巫会舞，容色之盛，是以娱悦观者，使之安肆声乐，久而忘归，如下文之所云也。）緪瑟兮交鼓，（緪急张弦也，鼓对击鼓也。）箫钟兮瑶簴，（箫钟乃与箫声相应之钟，簴悬钟之木也，瑶簴以美玉为饰也。）鸣篪兮吹竽，（篪

竽乐器名也，篪以竹为之，长尺四寸围三寸，一孔上出横吹之。）思灵保兮贤姱，（灵保神巫也。）翾飞兮翠曾，（翾小飞轻扬之貌，曾举也，又翠飞也，言巫舞工巧，翾然若群鸟之举也。）展诗兮会舞，（会舞犹合舞也。）应律兮合节，（律谓十二律，作乐者以律和五声之高下，节谓其始终先后疏数疾徐之节也。）灵之来兮蔽日。（言日神悦声，于是来下，从其官属，蔽日而至也。）

又《东皇太一》云：

扬枹兮拊鼓，（扬举也，枹击鼓槌也，拊击也。）疏缓节兮安歌。（疏希也，举枹击鼓，使巫缓节而舞，徐歌相和，以乐神也。）陈竽瑟兮浩倡，（陈列也，竽笙类，瑟琴类。）五音兮繁会。（五音，谓宫商角徵羽也，纷盛貌，繁众也。）

又《礼魂》云：

成礼兮会鼓，传芭兮代舞，姱女倡兮容与。（集注：会鼓疾击鼓也，芭与葩同，巫所持之香草也，代更也，持以舞讫，复传与人更用之也，姱好也，女倡女子为倡优也，容与有态度也。）

本来《九歌》就是为祀神而作，其可歌可舞也不待详证而自明了。所以元熊朋来《瑟谱》卷六谓素女之《白雪》（张华《博物志》云白雪是素女鼓五十弦瑟曲名），皇娥之天清地旷（《王子年拾遗记》“皇娥倚瑟而清歌”云云），师旷之《无射》（师旷见王子晋，王子请人坐，敷席注瑟，师旷遂歌无射曰：国诚宁矣，远人来观，修义经矣，好乐无荒），并灵均之《九歌》（原注：楚俗亦从瑟歌而合乐，故其词曰，陈竽瑟兮浩倡。又曰，緪瑟兮交鼓），都是瑟曲。而《宋书·乐志·楚辞钞》有“今有人”一歌，用的就是《九歌》的《山鬼》。这一篇在《乐府诗集》卷二十六《相和歌辞》二《相和曲》下为《陌上桑》一首，现在引在下面，作《九歌》可歌唱的一个旁证：

《陌上桑》（晋乐所奏）

> 今有人，山之阿，被服薜荔带女萝。既含睇，又宜笑，子恋慕予善窈窕。乘赤豹，从文狸，辛夷车驾结桂旗。被石兰，带杜衡，折芳拔荃遗所思。处幽室，终不见，天路险艰独后来。表独立，山之上，云何容容而在下。杳冥冥，羌昼晦，东风飘摇神灵雨。风瑟瑟，木槺槺，思念君子徒以尤。

这首歌辞本就是《九歌》里《山鬼》一章，内容删改得很多，并且把骚体最重要的助词——“兮”字也删去了，以便歌唱。究竟晋乐所奏，是不是《楚辞》本来的唱法，或者晋代楚汉遗声还没失传，也许就是本来唱法，也未可知。而《楚辞》之可歌唱，且曾用歌唱过，也得一个确实的证明了。

从《九歌》到屈原那样伟大的作品，如《离骚》、《九章》也自然在音乐文学上是有很大位置的，如《离骚》劈头自叙，就是自己告白剧的性质，清和素编《琴谱合璧》卷十五也有《离骚操》，有曲无文。近人谢无量著《楚词新论》，他自以为独得之奇的《离骚经新释》，仍不免把史传之文来混杂音乐文学，这点我且不说他，但他书论到《离骚》的音乐，也有很好的见解道：

> 当年《楚辞》的好处，第一种在他的音节，第二种在他所合的乐，第三在他歌唱时那种姿势，最后才是他的文词。现在前三种都没了，单剩下这不实不尽诗赋一般的句子，怎么能完全看见他的好处呢？

因为《离骚》本是一种长篇的乐歌，所以总结有“乱曰”一段。注：“乱者乐节之名，凡作篇章既成，撮其大要，以为乱辞也。”假使《离骚》不可歌，哪里有这个乐节之名呢？蒋骥《山带阁注楚辞余论》（卷上）解乱辞最好，他说：

> 旧解乱为总理一赋之终，今案《离骚》二十五篇乱辞六见，惟《怀沙》总申前意，小具一篇结构，可以总理言。骚经《招魂》则引归本旨，《涉江》、《哀郢》则长言咏叹，《抽思》则分段叙事，未可一概论也。余意乱者盖乐之将终，众音毕会，而诗歌之节，亦与相赴，繁音促节，交错纷乱，故有是名耳。孔子曰：洋洋盈耳，大旨可见。

又如《九章·抽思》有“少歌曰”一段，——“少歌乐章音节之名”——又有“倡曰”一段，——《集注》“倡读曰唱，亦歌之音节，所谓发歌句者也。”这不是分明说九章是可歌可唱的吗？既然屈原的作品，都可以歌得唱得，那末屈原的后学，像宋玉、唐勒、景差之徒，他们所作的《远游》、《招魂》、《大招》，谁也不能够和音乐脱离关系的了。

宋玉“识音而善文”，这在《襄阳耆旧传》（《太平御览》卷五百七十二引）已经告诉我们。韩子曰：“宋玉筑武营讴倡，行者心欢，筑者不倦。”张华《博物志》曰：“《白雪》以其调高和遂寡，自宋玉以来，迄及千祀，未有能歌《白雪》者。”《文选》也载有《对楚王问》一篇。可见传说的宋玉，正是一个大音乐家，他的作品，自然可歌，不信请看他的《招魂》，有畅谈音乐的一段：

> ……肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》《采菱》，发《扬荷》些。（《集注》云：《涉江》、《采菱》、《扬阿》皆楚歌名。）二八齐容，起郑舞些。衽若交竿，抚案下些。竽瑟狂会，搷鸣鼓些。宫庭震惊，发《激楚》些。（陈弟《屈宋古音义》卷三云《激楚》歌舞之名，即汉祖所谓楚歌楚舞也。）吴歈蔡讴，奏大吕些。（即《吕氏春秋·侈乐篇》之齐歌。）

又《远游》一篇，我很疑惑是唐勒的作品，（除记《汉志》有《唐勒

赋》，他和宋玉齐名，不能没有著作留到后世；而这《远游》一篇所表现的思想与屈原不同，在陆侃如《评传》页一二二至一二八已证明其非屈原的著作了。宋玉的作品，虽然气清骨峻，但决没有《远游》那样超人间的抽象的文学手腕，他所举的例子都没有神秘化的，由这一点可见《远游》决不是宋玉作的了。以言景差，他所作的《大招》，本只不过仿作，艺术上的劣点很多，也做不出《远游》那样“闳衍钜丽”“托志高远”的著作，那末《远游》既不是屈原、宋玉、景差作的，那就假定为唐勒作品，也是可能的了。）篇中也有一段妙托百兽率舞的故事，实在是古今写音乐感化力最好的一段了：

张《咸池》奏《承云》兮，二女御《九韶》歌。使湘灵鼓瑟兮，令海若舞冯夷。玄螭虫象并出进兮，形蟉虬而逶蛇。雌蜺便娟以增挠兮，鸾鸟转翥而翔飞。音乐博衍无终极兮，焉乃逝以徘徊！

又《大招》是景差作，篇中也有一段述音乐最好：

代秦郑卫，鸣竽张只。伏戏《驾辩》，楚《劳商》只。（附注：游国恩先生说：“劳商”与“离骚”为双声字，古音“劳”在“宵”部，“商”在“阳”部，“离”在“歌”部，“骚”在“幽”部，“宵”“歌”“阳”“幽”并以旁纽通转，然则“劳”“商”与“离骚”原来是一物而异其名罢了。王逸不知“劳商”即“离骚”的转音，故以为另一曲名。）讴和《扬阿》，赵箫倡只。魂兮归徕，定空桑只。二八接武，投诗赋只。叩钟调磬，娱人乱只。四上竞气，极声变只。魂兮归徕，听歌谍只。

由上可见屈宋唐景的作品，都是可歌唱的“音乐文学”了。他们一面歌唱，一面奏乐，《太平御览》卷五百七十八引《大周正乐》曰：“屈原自伤怀忠而见疑，忧愁幽思，面目黧黑，临河而哀思，著《离骚》、《九歌》、《九叹》、《七谏》之辞，仰天而叹，援琴而鼓之。”这段话当然是附会出来，毫不足信，但屈原一派之为一种行歌诗人，却的确有这种事实啊！

三 声谱考

现在《楚辞》音节的高下疾徐，虽不晓得是怎么样，但在隋时却实有一位僧道骞能够以楚声读《楚辞》。《隋书·经籍志》说："隋时有释道骞者善读《楚辞》，能为楚声，音韵清切，至今传《楚辞》者，皆祖骞公之音。"但是不幸得很，骞公以楚声读《楚辞》的方法，早已漫不复存，朱熹的《楚辞序》，对此非常地惋惜；虽然在明焦弱侯《国史·经籍志》载有徐邈、释道骞《楚辞》音各一卷，似乎朱子所未见及的，或未始不传于世，但现在却实在失传了。我们因为楚声失传，也没有法子将《离骚》歌唱出来，所以这种"音乐文学"，到了现在简直是不大好说，唯近人王曾稼《论楚人之文学》（《国学丛刊》第一期），与陈钟凡《周代南北文学之比较》（同上第三期）都主张《楚辞》可歌，而各从音律方面去着眼，可算得是很有研究的了。

现在我们要讲《楚辞》，当然不认那《楚辞》音韵不叶的话，如果音韵不叶，便自不可歌唱，所以《诗经》还有如郑樵、程大昌诸人出力辩护，《楚辞》就千余年来最好的"音乐文学"，早已埋没了。大批评家如刘勰在《文心雕龙·声律篇》尚且说："《楚辞》楚辞，故讹韵实繁。"纪昀评此段谓："言韵者不可参以方音。"却不知《楚辞》的好处，正在其应用楚语，应用其活言语活文学，所以音韵铿锵，而在不知者以为是"佶屈聱牙"。你看朱子《楚辞辩证》引黄长睿语，谓"或韵或否为楚声"，这就是一个不懂得方音的话。其实方音就是白话文学，现在打开《离骚经》一看，里面如"宿莽"、"羌"、"凭"、"诼"、"侘傺"、"等"都是书楚语，作楚声，纪楚地，名楚物的，由这一层，不但见得《楚辞》是一种平民文学，而且分明是有他方音的基础，他决不是或韵或否，是完全有韵的，完全可协之音律的。

大概楚声的特长，从那慷慨悲歌的样子，可以看出是能够鼓舞革命

的精神的。所以史载秦始皇时江湖激昂之士，多好楚声，荆轲有《易水歌》，现已收入《楚辞后语》内，王灼《碧鸡漫志》卷一记道：

> 荆轲入秦，燕太子丹及宾客送至易水之上，高渐离击筑，轲和而歌为变徵之声，士皆涕泪。又前为歌曰：风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！复为羽声慷慨，士皆瞋目，发上指冠。轲本非声律得名，乃能变徵换羽于立谈间，而当时左右听者，亦不愦愦也！

这就是受楚声的影响了。《楚辞后语》又载项羽的垓下帐中之歌："羽夜闻汉军四面皆楚歌，乃惊曰：汉皆已得楚乎，是何楚人多也？起饮帐中，……悲歌慷慨，自为歌诗，歌数曲，美人和之，羽泣下数行，左右皆泣，莫能仰视。"这可见楚声感人的力量，有这样伟大了。《后语》又有刘邦的《大风歌》："置酒沛宫，悉召故人父老子弟佐酒，发沛中儿得百二十人教之歌，酒上击筑自歌，令诸儿皆歌习之，上乃起舞，慷慨伤怀，泣数行下。"由此可见秦汉之间，完全是"楚声时代"，就是妇人女子如唐山夫人之为《安世乐》，实楚声用之房中，戚夫人和燕王旦的容华夫人都能以楚声作骚赋，他更不待说了（《碧鸡漫志》卷一）。即其末流如贾谊的《惜誓》，中有"拥瑟而调均兮，余因称乎清商"，《吊屈原》中有"谇曰"（即乱辞），也许还是音乐文学，但如《服赋》称引庄列的话，显然是不可歌唱的了。从贾谊至司马相如，那时激昂抗厉的楚声，已渐没有人注意，虽当时上下竞作词赋，然而虚辞滥说，都不足观。请问朱买臣、吾丘寿、王终军、严葱奇，哪一个有好文学作品传到后代？至于王褒、刘向、扬雄、班固、崔骃、蔡邕一些人本不知楚声为何物，在沈约已讥笑"芜音累气"，在我们提倡音乐文学的，更无一顾之价值了。只有司马相如他实在可算得音乐文学史上的革命家，一面把楚声告一大结束，一面也是乐府的倡导者，他很大胆地把《楚辞》体变成散文的形式了。他的作品《文选》载有《子虚赋》、《上林赋》、《长门赋》等，就中《长门赋》是他早年作品，还似骚

体，至于《子虚》、《上林》，就是有韵的散文了。这有韵的散文自然不可歌唱，更没有那慷慨悲歌的革命精神，于是风气便不得不变，所以“楚声时代”之后，便继之以“乐府时代”，而楚声在音乐文学史上的位置，就此完了。

我们再来研究《楚辞》的字谱，虽然历来不免有所附会，但《楚辞·大招》既有“四上竞气”的一句话，朱注云：“四上未详”，那末这一个疑案，自不妨把他保存起来，待将来再解决。最初提出这字谱问题的是唐荆川的《稗编》，现在按次序列举各说如下：

（一）唐荆川说：

> 管色字谱五凡工尺上四六一勾合……十字者，载籍无考，惟《楚辞·大招》曰：“二八接武，投诗赋只；叩钟调磬，娱人乱只；四上竞气，极声变只。”注曰：“四上未详”，今案《招魂》曰：“吴歈蔡讴，奏大吕些”，大吕为宫，其谱下四，仲吕为角，其谱上字，四上竞气，谓宫角相应也。（《稗编》卷四十二《乐七》“头管即古管”一条）

（二）毛西河说：

> 二八四上，古乐经也，二八者人声也，人声十六，故曰二八；四上者笛声也，笛色谱四上尺工六为宫角徵羽，四上宫与商也。《大招》曰：“讴和《扬阿》，赵箫倡只。”言和《扬阿》之歌，当以箫为倡，凡弦匏钟磬皆从箫倡之，故曰“定空桑只”，言自此可定弦也，犹今调琴瑟者，必吹笛以奠其声也。二八接舞，（王逸本武作舞。）言人声十六，可继舞而歌也。“四上竞气，极声变只”，言宫声由商而争，上至极而变，则四清声生焉；盖五音之上加四声为九声，即变声也。八音革木皆主节，乐无与五声，金石司五声，而编钟编磬专一难转，弦以一丝典一声，犹之金与石也。惟竹兼匏

土，以箎箫笛管而兼埙篢于其间，其于五音之留转递代，环至不竭，了无扞路，而神明变化，足为乐准；故黄帝制乐，断自伐竹，而舞乐之妙，称为箫韶也。（《竟山乐录》卷一）

（三）康熙说：

近代皆工尺等字以名声调，而工尺字谱不知创自何时，按《楚辞·大招》即有“四上竞气，极声变只”之语，则其由来旧矣。（《律吕正义》卷一“审定十二律吕高低字谱”一条）

（四）乾隆说：

工尺之说，亦不自今日始也。《楚辞·大招》曰：二八接武，投诗赋只；叩钟调磬，娱人乱只；四上竞气，极声变只。按今《招魂》篇曰：吴歈蔡讴，奏大吕些。古大吕为宫，其谱下四，仲吕为角，其谱上字，四上竞气谓宫角相应也，由此言之，四上尺工在屈原时已有之，亦非不典也。（《律吕正义后编》卷一百二十“工尺字谱”一条）

（五）方成培说：

工尺十六字乃三代之遗法，古圣人吹律正音，即制有此十六字，无俟后人吹灰累黍，纷如聚讼（《香研居词尘》卷二“古今乐律通谱”一条）又引《稗编》后云：培谓引四上两句足证三代已有工尺，《招魂》另自一篇，不必牵合大吕解之。（卷四“论头管”一条）

（六）蒋骥说：

余少读《大招》，招即以管色立解，览荆川《稗编》乃见不谋

而合。然管色之目，秦汉以来，罕有论著，梁王暕《观乐诗》“参差陈九夏，依迟纷四上”，或第袭《楚词》语耳。唐贺怀智《琵琶谱序》始知有管色定弦之说，至宋沈存中、朱晦庵、蔡元定而其义始详，竟未知于《楚词》有当否？（《山带阁注楚辞余论》卷下）

（七）徐灏说：

字谱传于唐人燕乐，盖汉魏六朝清商三调即已用之，或源出于周秦亦未可知。毛西河以《楚辞》四上竞气为字谱所本，虽无左证，然《楚辞》用此二字，实亦无别解也。（《乐律考》卷下《说琴下》）

由上对于《楚辞》字谱问题，唐氏以四上为宫角相应，毛氏以四上为宫商相应，唐氏以《大招》、《招魂》并作一谈，方氏则谓《招魂》另自一篇，可见即在同认《楚辞》为中国乐谱起源当中，学说还是有许多不同。关于这一个问题的解决，我是同情于徐养源的《字谱考》的。他说：“萧山毛氏以《楚辞·大招》有四上竞气之语，谓字谱昉于此，殊属附会。”（《荀勖笛律图注》附《字谱考》）又说：“案楚词四上如果即今之管色，即不应自周秦迄陈隋几及千载，无一人言之；且管色十字，皆当以北音呼之，非楚声也。”（《管色考》“缘起”一条）他这话是很有历史的观念的，我虽然极端肯定《楚辞》是音乐文学，但对于《楚辞》字谱，仍不能拿出历史的证据来，所以没法子去承认他。

最后我因《楚辞》的声谱，早已完全失传，只有宋姜白石仿《九歌》之意作《越歌》十章，所用的也是《楚辞》“兮”字体。现在姑举他的《越歌谱涛之神》一篇，以作本篇的结束。

涛之神（原注双调）

（林仲潢无南林）　　　　（仲太黄林仲夹仲）

海云碧兮崔嵬，　　　　　　　渒上去兮渒下来。
（南林仲南黄太）　　　　　　（仲太夹仲林仲）
予乘舟兮迟女，　　　　　　　目屡眩兮讴飞。
（林仲黄太仲南潢）　　　　　（浃潢南林仲林南）
白马驶兮素骖舞，　　　　　　驱银山兮叠万鼓。
（黄太仲太夹太黄）　　　　　（无南林仲太夹仲）
汨予从天兮南逝，　　　　　　经西陵兮掠渔浦。
（南黄太仲黄太仲）　　　　　（南林仲南潢浃潢）
夫在舶兮妇在房，　　　　　　风浩浩兮波茫茫。
（南林南潢夹太黄）　　　　　（林仲黄太仲林仲）
沥予酒兮神龙府，　　　　　　我征至兮无所苦。

第五章

论　乐　府

一　所谓“乐府”

要懂得乐府与音乐的关系，须先懂得乐府是什么？刘勰《文心雕龙》给乐府下一个定义道：

> 乐府者，声依永，律和声也。（《乐府篇》）

又曰：

> 诗为乐心，声为乐体。乐体在声，瞽师务调其器；乐心在诗，君子宜正其文。（《乐府篇》）

可见乐府本就是一种“歌诗”，一方面编制用“诗”的体裁，一方面又谱音乐以歌之，合这两个条件，才叫做乐府。但是《文心雕龙》虽知乐府是什么，却并不知道用历史进化的态度去估量它，说到汉武帝之立乐府道：

> 延年以曼声协律，朱马（司马相如）以骚体制歌。《桂华》杂曲，丽而不经，《赤雁》群篇，靡而非典。河间（献王）荐雅而罕御，故汲黯致讥于《天马》也。

说到魏代乐府，更不足道了：

> 至于魏之三祖，气爽才丽，宰割辞调，音靡节平，观其《北上》众引，《秋风》列篇，或述酣宴，或伤羁戍；志不出于淫荡，辞不离于哀思；虽三调之正声，实韶夏之郑曲也。

这种批评，好似很中听，其实完全是没有文学史的眼光的！到了郑樵《通志》（卷四十九《乐略》）总算能够知道乐府和音乐的关系了，他很替乐府争一回面子，他说：

> 诗者人心之乐也，不以世之污隆而存亡，岂三代之时，人有是心，心有是乐，三代以后，人无是心，心无是乐乎？继三代之作者，乐府也，乐府之作，宛同《风》、《雅》，但其声散佚，无所纪系，所以不得嗣续《风》、《雅》而为流通也。

当然一个时代有一个时代的文学，即一个时代有一个时代的乐章，所以汉代乐府就是那时合诸新乐的乐章，是从赵代秦楚的街巷歌谣采集来的。但他一转语间，又以为乐府的时代近古，犹可以"雅颂"分之，说什么

> 武帝定郊祀，迺立乐府，采诗夜诵，则有赵氏秦楚之讴，莫不以声为主，是时去三代不远，犹有《雅》、《颂》之遗风。（《正声序论》）

所以就主张把"风"、"雅"、"颂"的音乐来讲乐府了。说：

> 按《上之回》《圣人出》君子之作也，雅也；《艾如张》《雉子班》野人之作也，风也；合而为《鼓吹曲》。《燕歌行》其音本幽蓟，则列国之风也；《煌煌京洛行》其音本京华，则都人之雅也；合而为《相和歌》。

但由我看起来，刘勰以风雅的眼光批评乐府，固然不对；郑樵附会风雅，来抬高乐府，也一样是没有文学史的眼光。又如王灼的《碧鸡漫志》是我讲“音乐文学史”顶好的材料书了，但他也不免拘于古代的“风”、“雅”、“颂”见解，说什么“中世亦有因筦弦金石造歌以被之若，汉文帝使慎夫人鼓瑟，自倚栏而歌；汉武作三调歌辞，总非古法”(卷一)，这“古法”二字，几乎使乐府永远不能出头了。其实乐府自有乐府的音乐上位置，不必把《诗经》的音乐位置去位置他；并且说到《诗经》的音乐，在汉代已经算得一个绝学，而乐府乃是才盛兴的音乐，两者根本就不能相同。按《汉书·礼乐志》云：“汉兴，乐家有制氏，以雅声律世世在大乐官，但能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义”，可见到了汉时，雅歌已经成为有声无辞的没有文学的音乐了。《文选》注《七略》曰：“汉兴，鲁人虞公善雅歌，发声震动梁上尘”，由这话看来，似乎雅歌还没有失传，然由“发声震动梁上尘”七字看来，又无疑乎这种雅歌，是受了“楚声化”的，可见雅声早已失传，我们怎好把风雅颂的音乐来讲明乐府呢？毛奇龄《竟山乐录》说得好：“隋何妥谓韶乐在齐，见于《论语》，秦始皇帝灭齐，韶乐传于秦官，暨汉高灭秦，韶乐尚在汉，汉高改韶乐为文始乐，以示不相袭也，则是舜时乐器，汉尚未亡，而秦皇汉武俱未闻，能兴古乐何也?”这个疑问，很可打破那些把风雅讲乐府的旧观念。一时代有一时代的乐歌，所以《诗经》在音乐上的位置，不同于乐府，乐府也不同于《诗经》；并且比较起来，比《诗经》的音乐，还要复杂了！还要进化了！

但是乐府之名已给后人用得太滥，如赵长卿有《惜香乐府》，贺方回有《东山乐府》，张小山有《北曲联乐府》，王九思有《碧山乐

府》，是以宋元人的词曲集而可名乐府的。元稹有《新题乐府》，白居易有《新乐府》，温庭筠有《乐府倚曲》，陆龟蒙有《乐府杂咏》，是以唐代的新乐府辞而可名乐府的。我们知道所谓乐府是可被筦弦的，和词曲体裁也不相同的，似那不能入乐的拟作——新乐府辞——如果也可自称乐府，那末乐府还有什么音乐的意义可言呢？所以在讲乐府以前，我们须对于乐府诗的分类，先拿来批评研究一番。

乐府的分类，在《隋书》卷十三所载汉明帝时，凡分四品：（一）大予乐；（二）雅颂乐；（三）黄门鼓吹乐；（四）短箫铙歌乐。又《宋书》卷二十所载蔡邕的分类：（一）郊庙神灵；（二）天子享宴；（三）大射辟雍；（四）短箫铙歌。又吴讷《文章辨体》分乐府为九类：（一）祭祀；（二）王礼；（三）鼓吹；（四）乐舞；（五）琴曲；（六）相和；（七）清商；（八）杂曲；（九）新曲。宋郭茂倩编《乐府诗集》时更分十二类：（一）郊庙歌辞；（二）燕射歌辞；（三）鼓吹曲辞；（四）横吹曲辞；（五）相和歌辞；（六）清商曲辞；（七）舞乐歌辞；（八）琴曲歌辞；（九）杂曲歌辞；（十）近代曲辞；（十一）杂歌谣辞；（十二）新乐府辞。明冯定远的《钝吟新录》分古乐府为六类：（一）制诗以协于乐；（二）采诗入乐；（三）古有此曲，倚其声为诗；（四）自制新曲；（五）拟古；（六）咏古题。

由上吴讷以前的分类，都只看重宫庭的贵族音乐，却忘却了许多民间的男女抒情的生动的平民音乐，当然不算什么妥善的分类法！到了吴氏的《文章辨体》，郭氏的《乐府诗集》出来，比较上是最为完备；但如吴氏所分的“王礼”，本不成名词，郭氏的“琴曲”、“近代曲”、“杂歌谣”及“新乐府”四类，在吾友陆侃如先生所著《乐府古辞考》（页九）就简直主张废去他。又如冯定远的《钝吟新录》似乎有意要分别有辞有声的乐府和有辞无声的乐府两种，虽然和黄侃《文心雕龙札记》一样，知道这有辞无声的乐府如拟古，及自制新曲，既其声不被管弦，自算不得真乐府，但把这些模拟的不入乐的假乐府，一起放在乐府的题目底下，我们也是决不敢承认的。依我们意思，乐府是以声律为主；既

不可歌，便无论是自制新曲也好，拟古也好，新题乐府也好，都只好把他放在乐府的范围以外。元吴莱论《乐府主声》最好：

> 古者乐府之说，乐家未必专取其辞，将以其声之徐者为本，疾者为解，解者何？乐之将彻，声必疾，犹今所谓阕也。《汉书》云：乐府有制氏以雅乐，世世在大乐官，但能识其钟鼓铿锵而已，不能言其义，此则岂无其辞乎？辞者特声之寓耳。故虽不究其义，独存其声也。……奈何后世拟古之作，曾不能倚其声以造辞而徒欲以其辞胜，齐梁之际，一切见之新辞，无复古意。至于唐世，又以古体为今体，《宫中乐·何满子》特五言而四句耳，岂果论声耶？他若《朱鹭》、《雉子班》等曲，古者以为标题，下则皆述别事，今仅形容二禽之美以为辞，果论其声，则已不及乎汉世儿童巷陌之相和者矣，尚何以乐府为哉？

晓得乐府未必专取其辞而以声为主，便对于乐府的观念，应该完全换一个态度。如胡翰《古乐府诗类编序》说什么："诗之为用犹史也，史言一代之事，直而无隐，诗系一代之政，婉而微章。"这种以史传之文来混杂音乐文学的，固然要严格排斥，就是注释家如崔豹、吴竞用义理来解说乐府，我们也是极端反对。郑樵很叹息这层，所以说：

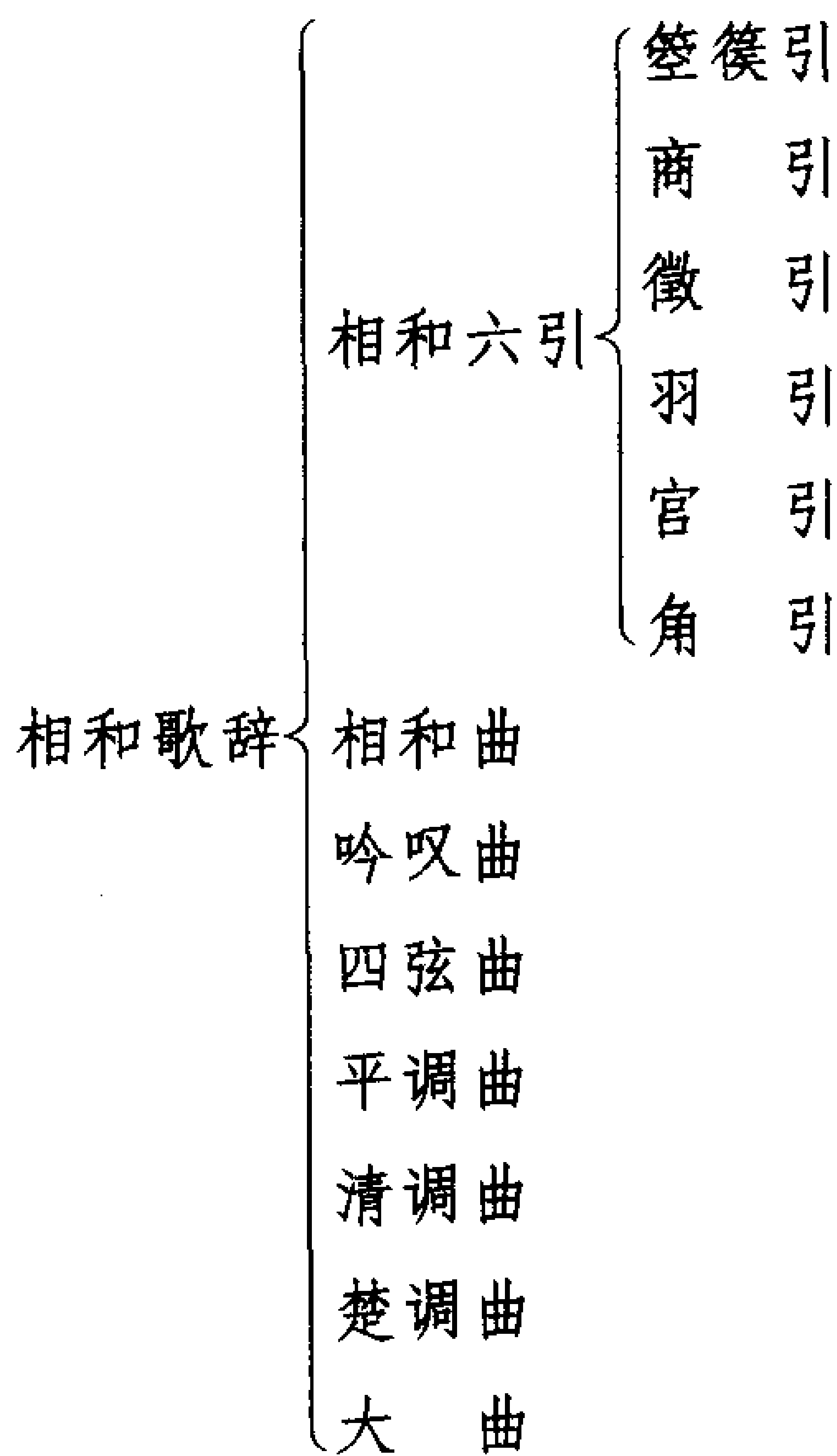
> 今乐府之行于世者，章句虽存，声乐无闻，崔豹之徒以义说名，吴竞之徒以事解目。盖声失则义起，其与齐鲁韩毛之言诗，无以异也。乐府之道，或几乎息矣。

又说：

> 武帝定郊祀，立乐府，采诗夜诵，则有赵代秦楚之讴，莫不以声为主。是时去三代未远，犹有雅颂之遗风，及后人混于名义，是以失其传；……然使得其声，则义之同异，又不足道也。

最近如胡适之先生因提倡平民文学的原故，又把乐府歌辞看重起来，但是适之先生一派终竟是说义理的地方太多，对于音调没有多大发明。就是徐嘉瑞先生著的《中古文学概论》总算是一本开先路的书了，但于乐府仍不免以“不得其声，以义类相属”一句话轻轻放下（页五六），这自是很可惜的了。总而言之，乐府是代表时代的音乐之学，所以我们只能从音调上去分别乐府，我们只能在唐人绝句以前，去找真的乐府。如郭茂倩《乐府诗集》所录的郊庙歌辞、燕射歌辞，固是兔园册子，但也可归纳于贵族音乐一组。鼓吹曲和横吹曲是从外国音乐输入所产生的诗歌，由音乐上观察，都是北方的音乐。至于相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌调、杂曲歌词，这几类汉末魏初发达的音乐文学，完全是民间缓歌慢舞的音乐一组。于是我们对于“所谓乐府”这个问题，便得一个音乐的概括的观念。

但讲到当时平民音乐区分的方法，我也和郭茂倩的见解不同。我以为汉世乐府材料最丰富的，就是“相和歌辞”，相和歌辞中内容最重要的就是“相和五调”（平调、清调、瑟调、楚调、侧调）。若依郭氏《乐府诗集》的分法是：



这个分法，由我看起来，显然是不可通的。我的意思，相和歌辞只有五调，只五调便尽了相和歌辞，所谓“相和六引”，完全有谱无辞，和《诗经》的《南陔》、《白华》是一样可疑的。所以宫引、角引但存其名，商引、徵引、羽引有歌声而无辞（《古今乐录》云不传，却不知实本无词），宋唯《箜篌引》有辞，然《箜篌引》一名《公无渡河》，本是断章取义，故在汉风没有六引，而梁乃有五引，可见是附会出来的了。（黄晦闻先生著《汉魏乐府风笺·魏风六》引录《箜篌引》，案此辞《乐府诗集》从《宋书》列之瑟调曲，名《野田黄雀行》，黄氏因此辞在《曹子建集》及《文选》作《箜篌引》，故附会之。）复次，“四弦曲”也不是可与相和五调并列的，《乐府诗集》据张永《元嘉技录》列入四弦曲，然我却以为四弦曲只是取声，主于丝竹与歌相和的，所以不传。如：

平调曲《技录》云：“未歌之前有八部弦，四器俱作。”

清调曲《技录》云：“未歌之前有五部弦，又在弄后，晋宋齐止四器也。”

瑟调曲《技录》云：“未歌之前有七部弦，又在弄后，晋宋齐止四器也。”

楚调曲《技录》云：“未歌之前有一部弦，又在弄后。”

可见所谓“四弦曲”，当即指此。大概在未歌之前、已歌之后，总是有几部弦合奏，因为乐器常是四数，所以叫做“四弦曲”了。至于“相和曲”更是言之不能成理，在“相和歌辞”之中，而特有此称，真不能使人无疑。并且“相和曲”据张永《元嘉技录》有十五曲，中有《东门》、《陌上桑》二曲，《东门》或云歌瑟调，古辞《东门行》“入门怅欲悲”也；《陌上桑》亦在瑟调；由此可见“相和曲”内容太复杂了。在相和曲中不少是瑟调的，也有可归入清调平调的（如《江南》），也有可归入楚调的（如《薤露》、《蒿里》）。大概后人因不知分别音调，故立此笼罩一切的音名，而《乐府诗集》仍之，这自应重新研究的了。又有“吟叹曲”，更不知如何和楚调分别出来？吟叹四曲中的《楚妃叹》，和楚调曲中的《怨歌行》、《长门怨》等本差不多，就说是从楚

调变化出来，那就应该是《唐书·乐志》所说的“侧调”了；但《乐府诗集》相和歌辞内只有“吟叹曲”而没有“侧调”，这就不知什么缘故了。还有最不可解的就是“大曲”这个名目，《宋书·乐志》说大曲有十五曲，然就十五曲内容分析起来，《罗敷》已见“相和曲”，《东门》、《西门》、《默默》、《白鹄》、《夏门》、《洛阳令》已见“楚调曲”，可见“大曲”这一名本不能成立，就说《为乐》一篇，其调已亡，无从列入相和五调之内，然此何妨阙疑，定要标新名目，岂非多事？（又《吟叹曲》、《大曲》，汉魏乐府无之）总而言之，《乐府诗集》的分法和根据《乐府诗集》来讲相和歌音调的分类的，（旧派如《汉魏乐府风笺》，新派如《中古文学概论》）我都不能满意。我的意思，只认定有“相和五调”，所谓“相和六引”平常，实在却是重要，因这么一来，讲乐府的才能“以诗系于声，以声系于乐”；而一切断章取义，把义理讲乐府的，都可避免；而文学和音乐合一的价值，也大可宣明了。

二 乐府在音乐上的位置

我们研究乐府的音乐，也是有个来源，也是有一段历史事实的。推考乐府来源，追溯最远的是刘勰的《文心雕龙》。《乐府篇》说：

> 涂山歌于候人，始为南音；有娀谣乎飞燕，始为北声；夏甲叹于东阳，东音以发；殷整思于西河，西音以兴；音声推移，亦不一概矣。

西音就是秦音，季札闻歌说道：“此之谓夏声”。可见周时所谓西音，还纯粹是中国的音乐，但自西历第二世纪，中国和西方各国开始交通，于是中国音乐便十之七八都传自西域。徐养源《律吕臆说·俗乐论》一论道：“周衰乐坏，工器散亡，厥后清歌妙舞，多出西凉，傥亦

自秦而往乎。（羌笛疑即古之龠）张骞入西域得《摩诃兜勒》一曲，李延年因之更造新声二十八解，乘舆以为武乐，此西音之初入也。《旧唐书》云：西凉乐者后魏平沮渠氏所得，盖凉人所传中国旧器，而杂以羌戎之声，此西音之再入也。后魏之世有《簸逻回歌》，又有《真人代歌》，梁鼓角横吹曲出于此，是北音也。自李郎子亡而南音阙，北音亦无习者，唐时惟西音最盛。刘贶云：周齐以来管弦杂曲将数百曲，皆西凉乐也，鼓舞曲皆龟兹乐也，唯琴家独传楚汉旧声。”这一段论中国音乐与西音的线索最为分明，不过徐氏谓西音自周而往，有些近于附会罢了。其实考究西音更深的源泉，还是从西域间接地把印度希腊的音乐输入进来，最重要的便是所用乐器给中国汉魏六朝的诗歌以莫大的影响。关于这一点，似乎隋季人所作《乐部》一书，很有参考价值，这书记龟兹、天竺、康国、疏勒、安国等音乐甚详，只可惜除了《太平御览》所引的外，很早已经失传了。所以我们现在只能就《册府元龟》（卷五百七十《乐·六夷乐》）找出几条证据：

> 武帝时，博望侯张骞入西域得胡角，传其法于西京，（横吹双角，即胡舞也。）惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡角更造新声二十八解，乘舆以为乐舞。（后汉以供边，和帝时万人将军得之，魏晋以来二十解不复具存，用之有《黄鹄》、《龙头》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄灵子》、《赤之扬》、《望行人》十曲。）
>
> 前凉张重华据凉州时，天竺国重四译来贡其乐，乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、毛圆铜鼓、都昙铜鼓等九种为一部，工十二人；歌曲有《沙石疆》，舞曲有《矢曲》。后凉吕光既灭龟兹，因得其乐，乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、觱篥、毛圆鼓、都昙鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓、铜鼓具等十五种为一部；工二十二人；歌曲有《善善摩尼》，解曲《婆伽儿》，舞曲有《小天》、《疏勒盐》。（吕氏亡，其乐亡散，后魏有中原，复获之，至隋有西龟兹之号，凡三部，开元中大盛于时。）后魏太武既平北燕，冯氏通西域，得

疏勒、安国等乐。疏勒乐器有竖箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、觱篥、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓十种为一部；工十二人；歌曲有《亢利死让乐》；舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。安国乐有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、双觱篥、正鼓、和鼓、铜钹、等箫、小觱篥、桃皮觱篥、齐鼓、担鼓具等十四种为一部；工十八人；歌曲有《歌芝栖》，舞曲有《舞枝栖》。

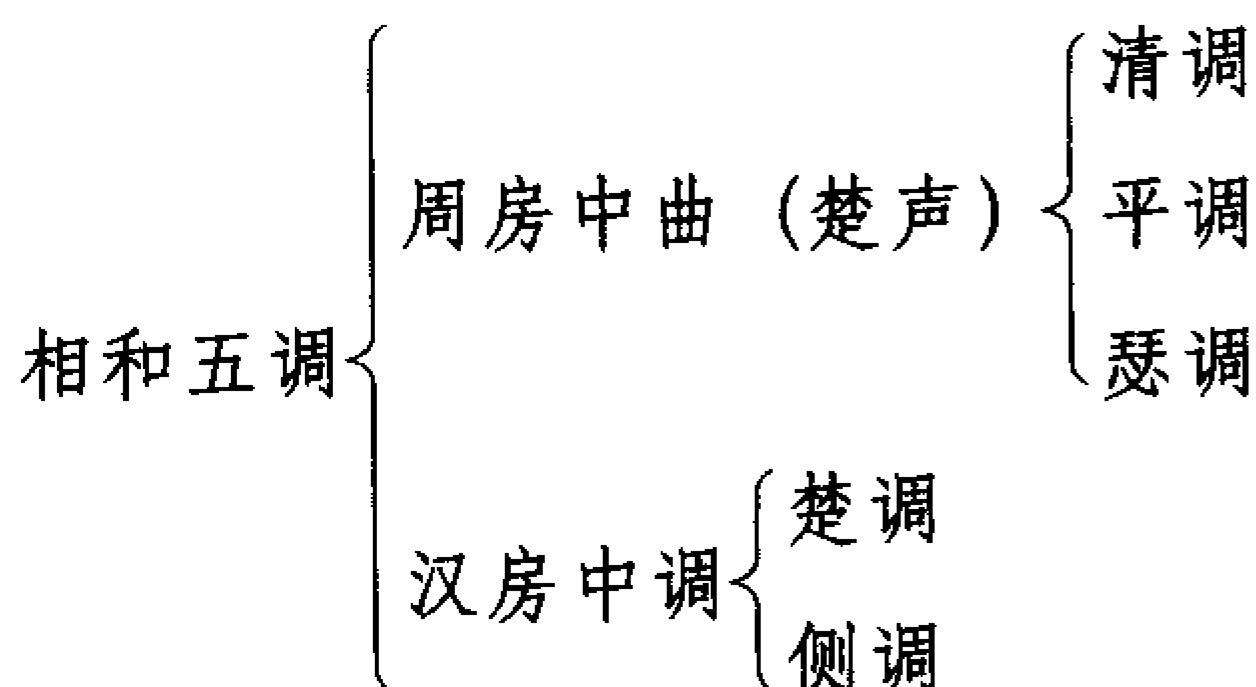
北齐文宣爱龟兹乐，每弹尝自击胡鼓和之。后周武帝保定五年，皇后阿史那氏至自突厥，得其所获康国龟兹等乐，更杂以高昌之旧，（初太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其妓，教习以备享宴之礼。又云：康国起自周闵帝聘北狄女为后，得其所获西戎狄伎，因得其声，乐器有笛、正鼓、铜钹等为一部，工七人。）并于太乐习焉，采用其声，被于钟石，取《周官》制陈之。（又云：武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，如龟兹、疏勒、康国之乐，大聚长安，胡儿令羯人白智通教习，杂以新声。）

由这几段，可见西域诸国的音乐，在汉魏六朝时影响是很不少了！最先如鼓吹曲、横吹曲，他的音调都是直接间接从西域输入的。我们看看那位首倡乐府的汉武帝，他是一个大野心家，不但北伐匈奴，而且西通西域，他前后遣卫青、霍去病去打破匈奴，又使张骞、李广利通西域，所以才有外国音乐之输入。虽然许多人说鼓吹曲是从北狄输入的，横吹曲的《摩诃兜勒曲》是从西域传入西京的，然横吹曲其始亦谓之鼓吹曲（《乐府诗集》二十一），《短箫铙歌》在《晋、宋书·乐志》虽列在鼓吹曲，汉代却不如此。（东汉明帝分乐为四品，以黄门鼓吹与短箫铙歌并列。）可见鼓吹、横吹自始就相混合，虽郭茂倩《乐府诗集》卷二十一说："有箫笳者为鼓吹，用之朝会，道路有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。"但据我们研究的结果，在隋之桐鼓部（唐名鼓吹部，即汉鼓吹曲），未尝不用鼓角，横吹部未尝不用箫笳，那末我们又怎样分别出哪是匈奴乐哪是西凉乐呢？孔德先生在《汉短箫铙歌十八曲考释》一文（《东方》第二十三卷第九号）说得好："北狄的乐与西夷的乐有密切关系，

匈奴用的乐器，从西域流传去的也很多。须知汉代因匈奴横梗，西域不与中国通，至汉武命张骞通西域，方有交际，或者铙歌乃胡乐，它的历史可以说是西夷乐流传至匈奴，渐渐输入至中国。或胡人利用西夷乐制成此曲，汉代边将用为军中乐，壮其声威，至汉武帝立乐府，采诗夜诵，有赵代秦楚之讴，以李延年为协律都尉，——延年即喜改胡曲被以新声的——采为恺乐。”可见现存《朱鹭》等十八曲，还是从西域间接传来的，不过其中字句，不可解的地方很多，有的是胡汉相混，有的是声辞合写，虽然我们也能依照吴兢《乐府古题要解》，就作品的内容来解释，但我们实已不能从声调上去分别它罢！至于《横吹曲辞》则一概失传，据崔豹《古今注》卷中所说，是有二种乐辞：（一）《摩诃兜勒二曲》（二）《新声二十八解》，就中唯二十八解中之十首如《黄鹤吟》、《陇头吟》、《出关》、《入关》等曲，在晋时尚存，现在早已失传了！后人加上《关山月》、《洛阳道》等八曲，而八曲已亡，究竟其中有无汉代人民作品，更无从考查了。所以《鼓吹曲》和《横吹曲》在“音乐文学史”上虽占一个很重要的位置，却是最不可晓解的。如郑樵《通志》（卷四十九）把《横吹曲》分作“鼓角”与“胡角”二类，定鼓角横吹十五曲，胡角十曲，但曲辞既亡，我们也不知郑樵何所见而云然？他的话显然是从吴兢《乐府古题要解》抄下来的。但吴竞虽说有鼓角和胡角之不同，却并没有指明哪个是用哪个角，所以这种音乐上的异国情调，毕竟是不大可解了。

中国本国固有的相和歌辞，是从楚声翻出一个新花样，又经胡曲大家李延年审定过的。我们知道《楚辞》在秦汉之间曾发过顶大的光辉，如《渡易水歌》“风萧萧兮易水寒，壮士一去不复还”；如《楚人谣》“楚虽三户，亡秦必楚”，前一首的音节很苍凉，后一首的意志很激烈，这都是楚声的产物。到了嬴秦时代，对于楚声的“平民文学”应该是十分摧残了，但是始皇是一个始终好音乐的人，《史记》始皇三十六年：“始皇不乐，使博士为《仙真人诗》，及行所游天下，传令乐人弦歌之。”这《仙真人诗》大概和《远游》一样，是超人间的文学，可见

始皇是很好楚声了。不但始皇，当时江湖激昂之士，也多好楚声。汉高帝起于丰沛之间，其地亦故楚，所以他好楚声，也是自然的事，所以天下大定，也常常“击筑自为楚歌”，这在《史记·高祖本纪》十二年，又《汉书·礼乐志》都有记载，并且说：“凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖好楚声，故《房中乐》楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管。”这一段很惹我们注意，就是乐府之立是在武帝以前，在孝惠二年已经有“乐府令”了。第二可注意的就是《房中歌》也是楚声而可以歌唱的了。现在且把楚声与乐府之关系，先作表述之如下：



（案《唐书·音乐志》曰：平调、清调、瑟调，皆周房中曲之遗声，汉世谓之三调。又有楚调、侧调，楚调者，汉房中乐也，高帝好楚声，故房中乐皆楚声也。侧调生于楚调，与前三调，总谓之相和调。）

周房中曲如《白雪》，就是楚声。杜佑《通典》云：“《白雪》周曲也，平调、清调、瑟调，皆周房中之遗声”；张华《博物志》云：“以其调高和遂寡，自宋玉以来，迄及千祀，未有能歌《白雪》曲者”；《通志》云：“《白雪》楚曲也，或云周曲”；可见清平瑟本与楚声很有关系。至于汉高祖以楚声为房中乐，更可见相和五调都是从楚声蜕变出来的了。然乐府虽起源于汉高而实完全成立于武帝时代，《隋书·音乐志》说：“武帝裁音律之响，定郊丘之祭，颇杂讴谣，非全雅什”，可见汉高时代的乐府，还不免受楚声的束缚，到了武帝成立了一个俗乐的机关，叫做“乐府”，于是音乐界才起大变动，而成为比楚声更进化的产物了。《汉书》卷二十二说：

> 乃立乐府，采诗夜诵，有赵代秦楚之讴，以李延年为协律都尉，多举司马相如等造诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。

又卷九十三云：

> 李延年中山人，身及父母兄弟皆故倡也。……女弟得幸于上，号李夫人。延年善歌，为新变声，是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂，延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。

我们知道武帝早年是很欢喜《楚辞》，曾使淮南王为《离骚》作传的，他所造的作品，最初也还是《楚辞》遗音，但终竟因受了他爱人和她的哥哥的影响，由骚赋体而变为新声曲。同时司马相如在词赋上大告成功，然到此文体也变了，他做过十九章的歌，而延年弦歌所做诗，这也是由楚辞一变而为乐府的证据。又卓文君是司马相如的爱人，她所作的《白头吟》，也完全不名“楚声”而为乐府“相和歌辞”的“楚调曲”了，这实在是顶大的变化，这个变化是完全以当时音乐的变化为转移的。

但我们还要问，从楚声变到乐府，在音乐上有如何的进化呢？按宋玉《招魂》有一句：“宫庭震惊，发激楚些”。陈第《屈宋古音义》卷三云：“《激楚》歌舞之名，即汉高所谓楚歌楚舞也。”大概楚歌楚舞的乐调很高，所以如荆轲的变徵与羽声，可算一个例。李塨《学乐录》云：“七调变徵与羽最高，歌者鲜及，是时壮士长征，气薄霄汉，故用此最高之调耳。”这种最高音调，是很宜于许多人合唱的，所以《史记》记项王军困垓下，夜闻汉军四面皆楚歌，注引应劭曰：“楚歌者谓《鸡鸣诗》也”；《后汉书·百官志》注引《晋太康地记》曰：“后汉固始、鲖阳、公安、细阳四县卫士习此，于阙下歌之，今《鸡鸣》是也。”可见当时楚歌，已很相宜于许多人唱它的。至于乐府音乐的结

构，更见复杂，相和而歌的人也更多了。毛奇龄《竟山乐录》曰："古乐重人声，声高于器，故汉祠太乙，至有七十人同声歌者。"其实何止七十人？汉高祖的《大风歌》，已经要百二十歌儿唱它了。所以乐府员当时耗费极多，算做顶大的国家支出，而在汉宣帝、元帝、成帝、哀帝、平帝都有"诏减乐员"之举。这一层我们在《汉书》各本纪是可以查出来的。（元帝是一个能"鼓琴响洞箫，自度曲被歌声"的人，应劭注曰："自隐度作新曲，因持新曲以为歌诗声也"；但他仍不免于诏减乐府员之一举。可见汉代乐府的发展，和贵族没有什么关系，而是由于平民的自由发展，也可见了。）最可供我们参考之资的，就是《汉书·礼乐志》所记哀帝罢乐府员的事，可看出当时大乐队演奏时需很多的音乐家，这一次的结果，据说，乐府员之总数，"大凡八百二十九人，其三百八十八人不可罢，可领属大乐；其四百四十一人，不应经法或郑卫之声皆可罢"。我们看他所认为郑声者，如"治竽员"、"楚鼓员"、"楚四会员"、"蔡讴员"、"齐讴员"、"竽瑟钟磬员"等，或者这次罢免乐府员的计划，无形之中却葬送了"楚声"的命运，使之告灭；而所余的乐府员，还有三百八十八人，也不可谓不多了。总而言之，由楚声到乐府，其音乐上的情形，是由简单而趋于复杂，这一层是显明无可疑的。在屈原宋玉时代好比尚是"独唱剧"，而在乐府时代则常常聚集数百人共歌一曲"声入云霄"了。（《西京杂记》曰：高帝命戚夫人歌《出塞》、《入塞》、《望归》之曲，侍婢数百皆为之，后宫齐唱，声入云霄。）

三　五古诗与乐府

我们研究乐府，有好几层的阻碍。其一，本来音乐的文学，以后都给注释家把他说理化了。如晋崔豹的《古今注》卷中"音乐"一节，应该把音乐分别乐府了，但他却把它反弄成非音乐的解释。《乐府诗集》卷三十说得好："崔豹《古今注》曰：长歌、短歌言人寿命长短各有定

分，不可妄求。按古诗云：长歌正激烈，魏武帝《燕歌行》云：短歌微吟不能长。晋傅玄《艳歌行》云：咄来长歌续短歌。然则歌声有长短，非言寿命也。”举这一例，可见《古今注》“以义说名”的靠不住了。唐史臣吴兢的《乐府古题要解》（《学津讨原》本）虽是一部很重要的参考书，但他也不能从音调上分类，只能从作品的内容去解释它。宋郑樵《通志》卷四十九《乐略》，虽然很攻击这种方法，但他也何尝能够真个从音乐上来讲乐府呢？陈澧《声律通考》卷十自注云：“郑樵《通志·乐略》云：臣谨考摭古今，偏系节奏，正声不坠于地，然其所载诸曲，皆无节奏，不知何以云然？”因为乐府音调已亡，所以现在对于某一诗，属某一调都成问题了。其二，本来可歌唱的乐府，现在都把他作不可歌的“古诗”看了。如《古诗十九首》中第八首“冉冉孤生竹”是“杂曲歌辞”，我能够懂得。其实乐府本有《长相思》一调（见《乐府诗集》卷六十九），如十九首之第十七首云：“客从远方来，遗我一书札。上言长相思，下言久离别。”又如十九首之第十八首云：“客从远方来，遗我一端绮。文彩双鸳鸯，裁为合欢被。著以长相思，缘以结不解。”可见古诗十九首中竟有两首或者就是《长相思》的古调了。以后模拟《长相思》的有十余家，而古诗十九首中的《长相思》，竟被人忽略过去了，也算不得古辞了。复次，如曹子建最好的一篇诗，即《文选》所载的《七哀诗》（一名《明月照高楼》）其实即是乐府，而《文选》、《玉台新咏》、《曹子建集》把他认作杂诗了。其实据《古今乐录》说：“《怨诗行》歌东阿王《明月照高楼》一篇”（《乐府诗集》卷四十一引），《宋书·乐志》楚调怨诗也有《明月东阿王词七解》，就是这一篇。可见这篇《七哀诗》不但是乐府，而且还有一首晋乐所奏的乐辞，然而后人竟误以为“诗”，不可歌唱的“杂诗”了。举此两例，可见现在所认为诗的，有许多都是乐府，乐府和诗的界限是以后分化了才有的，我们不必相信元微之《乐府古题序》要分别什么是诗，什么是乐府，说什么“《木兰》、《仲卿》、《四愁》、《七哀》之辈，亦未必尽播于管弦”，我们要知道《木兰》、《仲卿》、《四愁》、《七哀》，没有一篇

不是不可以歌唱的啊！

本来五言诗发生和乐府同时，自汉武帝促新声，多五言连用，于是《古诗十九首》同苏李赠答，相继成篇，成为一种“五言体”。但有人不认此说，如元微之《乐府古题序》，就可算一篇最有力的反面文字，他说：

> 诗讫于周，《离骚》讫于楚，是后诗之流为二十四名：赋、颂、铭、赞、文、诔、箴、诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调，皆诗人六义之余，而作者之旨。
>
> 由操而下八名，皆起于郊祭、军宾、吉凶、苦乐之际。在音声者，因声以度词，审词以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。而又别其在琴瑟者为操、引，采民甿者为讴、谣，备曲度者总得谓之歌、曲、词、调，斯皆由乐以定词，非选调以配乐也。由诗而下九名皆属事而作，虽题号不同，而悉谓之为诗可也。后之审乐者，往往采取其词，度为歌曲，盖选词以就乐，非由乐以定词也。
>
> 而纂撰者由诗而下十七名，尽编为《乐录》、《乐府》等题，除《铙歌》、《横吹》、《郊祀》、《清商》等词在《乐志》者，其余《木兰》、《仲卿》、《四愁》、《七哀》之辈，亦未必尽播于管弦明矣。

固然在音乐文学上有“由声定词”或“选词配乐”两种方法，然终竟是以“声”为主。并且微之的话，也太呆板，所以唐荆川在《稗编》卷四十二乐七按语，就驳他道：

> 今详其意，由乐以定词，谓依乐律之平仄高下以操其词，有一定之制，不可增损移易也。选词以配乐，谓撰词既成，随其平仄高下度为歌曲，亦可协于乐律，非有一定之制也。其说亦不然，盖古

人度曲视其词章首一字随意以何律谱之，初非谓此词必属某均某律，而不可以他律之也，如《鹿鸣》用黄钟起调毕曲，谓之正宫，则《四牡》至《南山有台》皆可用正宫，其间逗遛曲折，不必尽同，非谓句度之长短，音声之高下，悉欲比《鹿鸣》也。王荆公《乐论》曰：先有声而后以律度为曲，是声依咏，若先定律而后以词填实之，则是咏依声也。张横渠亦曰：大乐决非先定腔，非深知乐者焉能与于此。今之黄钟《醉花阴》、中吕《粉蝶儿》之类，其句之长短、字之多寡、声之平仄，悉按旧作，不敢毫厘移易，此正微之所谓由乐以定词，非选词以配乐者，失古人度曲之义远矣。

王灼《碧鸡漫志》卷一更驳得痛快：“微之分诗与乐府作两科，固不知事始，又不知后世俗变凡十七名皆诗，诗即可歌可被之筦弦也。”知道诗即可歌，那末反过来看五言体的源流，自枚乘《杂诗》九首、苏武李陵赠答诗，现在所见于《玉台新咏》者通是可歌，女作家如卓文君、苏武妻、罗敷、徐淑，她们作品都是乐府，其可歌唱更明白了。长篇如《孔雀东南飞》，从音乐方面观察是“杂曲歌辞”，从文辞方面观察却是五言体。五言体到了曹家三祖（操、丕、植）和建安七子（孔融、陈琳、王粲、徐幹、阮瑀、应玚、刘桢）才算完全成立，然三祖的古诗，都是可歌唱的。钟嵘《诗品》说：

古有诗颂，皆被之金竹，故非调五音，无以谐会。若“置酒高堂上”、“明月照高楼”为韵之首，故三祖之词，文或不工，而韵入歌唱，此重声韵之说也，与世之言宫商者异矣。今既不备管弦，亦何取于声韵耶？

由此可见五言诗现在虽不可歌，而在当时却是和管弦合奏的，就自曹子建以至陶渊明中间的许多诗人，也都是以“清浊通流，口吻调利”者为合格，所以《诗品》说：

> 余谓文制本须讽咏，不可蹇碍，但令清浊通流，口吻调利，斯为至矣。至平上去入，则余病未能；蜂腰鹤膝，闾里已具。陈思《赠弟》、仲宣《七哀》、公幹《思友》、阮籍《咏怀》、子卿《双凫》、叔夜《双鸾》、茂先《寒夕》、平叔《夜单》、安仁《倦暑》、景阳《苦雨》、灵运《邺中》、士衡《拟古》、越石《感乱》、景纯《咏仙》、王微《风月》、谢客《山泉》、叔源《离宴》、鲍照《戍边》、太冲《咏史》、颜延《入洛》、陶公《咏贫》之制，惠连《捣衣》之作，斯皆五言之警策者也。

这里所举许多的五言作品，大概都载于徐陵的《玉台新咏》里。原来《玉台新咏》和昭明《文选》所录不同，我可以大胆说一句，《文选》很多是文人无聊的作品，不关性情，所以不可歌唱，所以这部书无价值。但是《玉台新咏》却反一面来以声音为主，故此录多是《诗品》认为"清浊通流，口吻调利"的作品，《文选》没有《孔雀东南飞》而《玉台新咏》有之；《文选》录许多谢灵运的诗，《玉台新咏》只录下两首；《文选》首列许多《京都》、《郊祀》、《耕籍》、《畋猎》和许多《海赋》、《江赋》，所以是贵族文学，《玉台新咏》只列男女吟咏性情的五言诗，所以成为平民文学。《文选》剪裁长短句作五言，把他前后杂糅，以致《十九首》中没有枚乘姓名；反之，《玉台新咏》作者，本昭明太子后进，不敢明言其非，所以别著此书，列枚乘姓名还之作者。最重要的就是《玉台新咏》和音乐相关，所以《自序》中有许多是和音乐相关的话，如："弟兄协律，生小学歌。少长河阳，由来能舞。琵琶新曲，无待石崇。箜篌杂引，非关曹植。传鼓瑟于杨家，得吹箫于秦女。"如"陪游馺娑，骋纤腰于结风；长乐鸳鸯，奏新声于度曲"；如"五日犹赊，谁能理曲"；如"青牛帐里，余曲未终"；如"流咏止于洞箫"。可见《玉台新咏》本意在度曲，其自述"撰录艳歌，凡为十卷，曾无忝于雅颂，亦靡滥于风人"，意思尤甚显豁。我们不要以为建安以后的五言通是贵族文学，通是汩没性情，须知建安以后

诗，可歌者正多哩！“陈思潘岳吹篇之调也，陆机左思瑟柱之和也”，这话见《文心雕龙·声律篇》，分明就是拿音乐作评诗的标准的。不但如此，当时有名的歌者，还有许多可考的，杜佑《通典》卷一百四十五乐五云：

> 齐有朱顾仙，善《声读曲》；齐武朱子尚又善歌；二人遂俱蒙厚赉。梁有吴安泰善歌，后为乐令，精解声律，初改西曲《别江南》、《上云乐》，内人王金珠善歌吴声西曲，又制《江南歌》，当时妙绝。今斯宣达选乐府少年好手，进内习学。吴弟，安泰之子，又善歌。次有韩法秀，又能妙歌《吴声读曲》等，古今独绝。

我们读鲍照《代堂上歌行》“筝笛更弹吹，高唱好相和”，梁元帝《咏歌》“传声入钟磬，余转杂箜篌”，已经稍稍知道那时唱诗的情形。再读杜甫《夜听许十一诵诗》一章，更越发知道那时五言诗的唱法了。

> 诵诗浑游衍，四座皆辟易。应手看捶钩，清心听鸣镝。精微穿溟涬，飞动摧霹雳。陶谢不枝梧，风骚共推激。紫燕自超诣，翠驳谁剪剔？君意人莫知，人间夜寥阒。

由这首诗可见陶谢的诗，在唐代尚有人能歌唱他的。现在许十一的精微飞动的声音，既已风流歇绝，无怪许多人要看轻了两晋和六朝的诗歌，认为不是“音乐文学”。其实我们要知道两晋之嵇康、陆机、傅玄、石崇、陶潜；宋之谢灵运、谢惠连、颜延之、鲍照、汤惠休；齐之王融、谢朓、沈约；梁之武帝、元帝、简文帝、吴均、王金珠；陈之陈后主、江总、张正见等，他们的作品，现在载于郭茂倩《乐府诗集》有多至六十首的（如陈后主），可歌唱的正多咧！我们不信，只要陈沙门智匠作的《古今乐录》细心研究一下（这书失传，现有马国翰《玉函山房辑佚本》，可惜不全，我很望有人出来重辑，因为这是一部研究两晋六朝乐府，顶重要的参考

书）便知道了。如陆机的作品中有《鞠歌行》、《顺东西门行》、《上留田行》、《泰山行》、《梁甫吟》等。《古今乐录》曰：

> 王僧虔《技录》，平调又有《鞠歌行》，今无歌者；
> 又《顺东西门行》今不歌；
> 《上留田行》今不歌；
> 《泰山行》今不歌；
> 《梁甫吟》今不歌。

虽然两晋的乐府，或由汉魏传到晋代的乐府，到了陈朝，已很多不可歌了；然反一面说，在晋代却实在是可以歌得无疑。并且陆士衡的《文赋》，末文归结到"被金石而德广，流管弦而日新"；可见他决不是一个不懂"音乐的文学"的人。他的乐府按《太平御览》卷五百七十二引《古今乐录》云："晋宋以后歌曲有《百年歌》，晋王道冲、陆机并作"，可见就在陈朝还有未曾失传的曲子在呢。复次如石崇，他的乐府有《楚妃叹》等，案《古今乐录》曰：

> 张永《元嘉技录》有吟叹四曲：一曰《大雅吟》，二曰《王明君》，三曰《楚妃叹》，四曰《王子乔》。《大雅吟》、《王明君》、《楚妃叹》并石崇辞。《王子乔》古辞。《王明君》一曲今有歌，《大雅吟》、《楚妃叹》二曲，今无能歌者。

可见石崇的作品，到了陈朝，还有《王明君》一曲是可歌的，其余虽不可歌，而在石崇当时，却都是可歌无疑了。举此类推，可见宋齐梁陈的歌辞，在当时可歌的必然很多。鲍明远的《采菱歌》、谢元晖的《鼓吹曲》、梁武帝的《江南弄》、简文帝的《乌栖曲》，我们都很容易看出它是可歌唱的。至于王金珠的《清商曲》，其可歌更容易明白。陈后主的《玉树后庭花》、《临春乐》二曲，据《隋书·乐志》、《五

行志》和《陈书》卷七所载是："选宫女有容色者以千百数，令习而歌之"，这种哀艳的曲子，实在替我们乐府诗做一个很光荣的下场。

我们已苦没有充分材料去重新发现乐府歌唱的历史了！我现在只能把已知的事实指出来，使朋友们有一个研究乐府存亡的目标。不过我们要注意的，就是一个时代的"音乐文学"，时代过去了，便能歌唱前一代的曲子都算很希罕的事，你看《齐书·萧惠基传》云："自宋大明以来，声伎之所尚，多郑卫，而雅乐正声鲜有知者，惠基解音律，尤好三祖曲及《相和歌》，每奏辄赏悦不已。"可见魏晋乐所奏曲，到了齐梁，已不很有人唱它了。今按：

（一）魏乐所奏的——《折杨》、《柳行》二曲（一古辞一曹丕辞）《度关山》一曲（曹操辞）《薤露》一曲（同上）《蒿里》一曲（同上）《对酒》一曲（同上）《却东西门行》一曲（同上）《步出夏门行》二曲（一操一曹叡辞）《短歌行》（丕）

（二）魏晋乐所奏的——《江南》一曲（古辞）《东光》一曲（古辞）《鸡鸣》一曲（古辞）《乌生》一曲（古辞）《平陵东》一曲（古辞）《陌上桑》一曲（古辞）《王子乔》一曲（古辞）《善哉行》八曲（古辞一曲，操三曲，丕二曲，睿二曲）《气出唱》三曲（操）《精列》一曲（同上）《秋胡行》一曲（同上）《十五》一曲（丕）

（三）晋乐所奏的——《白头吟》一曲（古辞）《西门行》一曲（古辞）《东门行》一曲（古辞）《豫章歌》一曲（古辞）《雁门太守行》一曲（古辞）《满歌行》一曲（古辞）《艳歌何尝行》二曲（一古辞一丕）《陌上桑》三曲（一《楚辞钞》一操一丕）《短歌行》二曲（操）《塘上行》一曲（同上）《燕歌行》二曲（丕）《苦寒行》二曲（一丕一叡）《煌煌京洛行》一曲（丕）《棹歌行》一曲（叡）《野田黄雀行》一曲（曹植辞）《怨诗行》一曲（同上）《怨歌行》一曲（同上）《大雅吟》一曲（石崇）《王明君》一曲（同上）《楚妃叹》一曲（同上）

就是那"长句长篇斯为开山第一祖"（王船山语）的《大墙上蒿行》，据《古今乐录》曰："王僧虔《技录》有《大墙上蒿行》，今不

歌”，可见当时也是可歌的了。既发明了歌唱长篇的“颓废文学”的方法，就自然而然到了六朝，也会知道怎样去歌唱那长篇的叙事抒情诗，像《孔雀东南飞》和《木兰辞》了。《孔雀东南飞》实在是音乐文学史上的杰作，但并不是古辞（请参看吾友陆侃如《孔雀东南飞考证》，见《国学月报》第三号），乐府中只有他和《木兰辞》作叙事体，有始有卒，并且同受的是印度诗人的影响，同可代表六朝时北方民族的“音乐文学”，不过他的歌唱方法，已经失传罢了。当时南朝文学，除了知名的诗人尚有许许多多的无名作者，他们在音乐文学上的贡献，实在大极了。现在我们打开《乐府诗集》（卷四十四至五十一）的“清商曲辞”来看，所谓“吴声歌曲”与“西曲歌”两种，一种代表江浙一带的新调，一种代表现在湖北一带的新调。如《子夜歌》、《子夜四时歌》、《华山畿》、《读曲歌》，以及《西曲歌》中的《乌夜啼》、《莫愁乐》、《三洲歌》，也有极悲哀的，也有很浓艳的，但都不能不说是由于真情流露；我们不要忘记了这种真情流露的儿女文学，实在是可歌可舞的“音乐文学”。如吴声曲辞中的《前溪歌》七首，据郄昂《乐府解题》曰：“前溪歌舞曲也”，又曲歌里的舞曲更多了。《古今乐录》云：《石城乐》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《青骢白马》“旧舞十六人”。《襄阳乐》、《三洲歌》、《采桑度》、《江陵乐》、《共戏乐》、《安东平》、《那呵滩》、《孟珠》、《寿阳乐》“旧舞十六人，梁八人”。这自然都是舞曲了。此外还有一种，叫做“倚歌”，《古今乐录》云：“凡倚歌悉用铃鼓，无弦有吹”，如《青阳度》、《女儿子》、《来罗》、《夜黄》、《夜度娘》、《长松标》、《双行缠》、《黄督》、《平西乐》、《攀杨枝》、《寻阳乐》、《拔蒲》、《作蚕丝》等，据说都是倚歌。也有在同一曲调之内，或为舞曲或为倚歌的，如《孟珠》、《翳乐》等是。此外还有如《江南弄》、《采莲曲》、《凤笙曲》、《游女曲》、《朝云曲》，都有和辞，其可歌唱，也不待详证而自明了。我们还要注意齐梁以来文人做乐府的虽然很多，但决不和汉魏相同，并且往往失掉了命题的本意，如《乌将八九子》但咏乌，《雉朝飞》但咏雉，《鸡鸣高树

颠》但咏鸡，诸如此类的很多，甚至有连本题都弄错的，如《相府莲》，误为《想夫怜》，《杨婆儿》误为《杨叛儿》（参考蔡宽夫《诗话》），可见汉魏乐府到了六朝已全成了不可解了。因为汉魏有汉魏的乐府，六朝有六朝的乐府，那些文人们不是没有乐府，但凡是模仿旧题的，便没有什么价值；那有价值的，反在于无名诗人讴唱出来的“清商曲辞”，这一点是很重要的。然南朝的“清商曲辞”到了隋唐，也渐渐成了不可解了。所以隋平陈后，文帝获之，喜他的节奏，说道：“此华夏正声也”，（吴莱曰：世所谓华夏正声，盖俗乐也。）为立清商署，叫做“清乐”。隋亡以后，失传的自然不少，然在武后时还有六十三曲，到后又只剩得四十四曲，连有声无辞的都包括在内了。《乐府诗集》卷四十四记载清商曲辞的末运道：

> 长安已后，朝廷不重古曲，工伎寖缺，能合于管弦者，唯《明君》、《杨伴》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等八曲。自是乐章讹失，与吴音转远。开元中，刘贶以为宜取吴人，使之传习，以问歌工李郎子。郎子北人，学于江都人俞才生，时声调已失，唯雅歌曲辞，辞典而音雅。后郎子亡后，清乐之歌遂阙。

清商曲辞之自然归于消灭，正是唐代诗歌代兴的时代，吴莱论《乐府正声》说得好：“魏三祖所作，及夫歌章古调，率在江左，虽欲淫哇绮靡，犹或从容闲雅，有士君子之风，隋女听之，以为华夏正声。当时所有者六十四曲，及鞞铎巾拂等四舞皆存。唐长安中工伎渐缺，其能合于管弦，去吴音浸远。开元以后，北方歌工，仅能歌其一曲耳。”可见乐府到了唐代，已经成为遗形物。所以又说：“太白有乐府，又必摹拟古人已成之辞，要之或其声之有似者，少陵则不闻有乐府矣。”再看唐代的批评家如元结《箧中集序》那样排斥“会谐丝竹”的音乐文学，便知乐府真正衰亡的原因了。

四　乐府节解谱考

我们现在要想知道乐府诗声曲折，也是一件顶困难的事，曹元忠作《彊村丛书序》，很叹息及此。

> 往往读《宋书·乐志》汉鼓吹饶歌十八曲至《有所思》之“妃呼豨”，《临高台》之“收中吾”，虽已索解无从，然犹得据王僧虔《启》所云：诸调曲皆有声有辞，辞者歌诗，声者若“羊吾夷”、“伊那何”之类，引为比例。独至宋鼓吹饶歌《上邪》、《晚芝曲》、《艾如张》诸曲，几于满纸皆“几令吾”、“微令吾”，令人口呿舌挢，不知其作何语。及考诸《乐府解题》则云：“凡古乐录皆大字是辞，细字是声，声辞合写致然”；然后知乐工伶官既无左騏左妠蹇妲名倡理董其事，士大夫复以非肄业所及而不屑道，又谁为之刊正者。故自宋迄梁，不过七八十年，而沈约所见已踳驳如此，使当时有如彊村者出而校勘，岂非《宋书·乐志》《导引》、《六州》、《十二时》、《降仙台》之流，从音节不传不可歌，宁至不可读哉？

我们知道当乐府盛行时也和《诗经》一样，平民间都会歌唱，如《陈武别传》说：“武常骑驴牧羊，诸家牧竖数十人，或有知歌谣者，武遂学《泰山梁甫吟》、《幽州马客吟》及《行路难》之属。”但到了现在，如“妃呼豨”、“收中吾”之类，已经声字相乱，其他如《宋书·乐志》句字希奇处，简直是不可一读，可见一种音乐文学，只要声音失传就不容易讲他了。

我们第一要认清乐府即是后世所谓“教坊”，所以收到“乐府”里去的，通通是可歌的。有人以为乐府不尽可歌，依他说法，乐府每一篇

常有两种，其中文辞多少长短不一，那用于音乐的一篇，分做数解，是可歌唱的；本辞一篇因不施之音乐，所以无解，这话我们如果没有认清楚，就乐府主声的话，要大受其打击了，却是事实上不是如此。今举《白头吟》作例：

皑如山上雪，皎若云间月。闻君有两意，故来相决绝。（一解）平生共城中，何尝斗酒会。今日斗酒会，明旦沟水头。蹀躞御沟上，沟水东西流。（二解）郭东亦有樵，郭西亦有樵。两樵相推与，无亲为谁骄？（三解）凄凄重凄凄，嫁娶亦不啼。愿得一心人，白头不相离。（四解）竹竿何嫋嫋，鱼尾何离簁。男儿欲相知，何用钱刀为？齚如马啖萁，川上高士嬉。今日相对乐，延年刀岁期。（五解）

——上晋乐所奏

皑如山上雪，皎若云间月。闻君有两意，故来相决绝。今日斗酒会，明旦沟水头。蹀躞御沟上，沟水东西流。凄凄复凄凄，嫁娶不须啼。愿得一心人，白头不相离。竹竿何嫋嫋，鱼尾何簁簁。男儿重意气，何用钱刀为？

——上本辞

本辞没有"齚如马啖萁"以下四句，这是汉时卓文君所歌唱，这正是汉乐府的真相如此。但晋乐因为谐节奏起见，增加了几句，这正是汉晋乐律的不同，怎可说是"本辞以文为主，乐辞以声为主，两样性质不同"的话来呢？陈胤倩说得好："晋人每增加古辞，写令极畅者此也。或汉晋乐律不同，不能无所增改，郭茂倩《乐府诗集》并录之。"可见音乐因为保存乐谱，才增加尾声，《乐府诗集》所以并录本辞乐辞者，也不过要保存两代乐府的真面目罢了。

现在要问乐府怎样唱法，虽答不出来，但乐府的音乐节拍，并不是

绝不可考的。如沈约《宋书·乐志》（《宋书》卷二十一，《乐志》第十一）载《秋胡行》、《北上》、《苦寒行》、《蒲生》、《塘上行》、《悠悠》、《苦寒行》、《西门行》都标明音的长短。然沈约自己说：“诗章词异，兴废随时，至于韵逗曲折，皆系于旧，是以一皆因就，不敢有所改易。今既散亡，又无识者，歌声谱式，乐人以声音相传，诂不可复解。”（《宋书·乐志》）可见乐府的歌声曲折，虽还可考，但已绝对不可歌唱了。现在即把这不可歌的几篇谱式列下，以便参考：

《晨上》　　《秋胡行》　　武帝词

晨__上__散__关__山__，此__道__当__何__难。有__何__三__老__公，卒__来__在__我__傍__。我__居__昆__仑__山__，所__谓__真__人__，去__不__可__追__，长__相__牵__攀__。

《北上》　　《苦寒行》　　武帝词

北上太__行__山__，艰__哉__何__巍__巍__。羊肠坂诘屈，车轮为之摧。（一解）树木何萧__瑟__，北__风__声__正__悲__。熊罴对我蹲，虎豹夹道啼。（二解）溪谷少__人__民__，雪__落__何__霏__霏__。延颈长叹息，远行多所怀。（三解）我心何__怫__郁__，思__欲__一__东__归__。水深桥梁绝，中道正裴回。（四解）迷惑失__径__路__，暝__无__所__宿__栖__。行行日以远，人马同时饥。（五解）担__囊__行__取__薪__，斧__冰__持__作__糜__，悲彼东山诗，悠悠使我哀。（六解）

《愿登》　　《秋胡行》　　武帝词

愿__登__泰__华__山__，神__人__共__远__游__。经历昆仑山，到蓬莱。飘摇八极，与神人俱。思得神药，万岁为期。歌以言志，愿登泰华山。（一解）天__地__何__长__久__，人__道__居__之__短__。世言伯阳，殊不知老，赤松王乔，亦云得道。得之未闻，

庶以寿考。歌以言志，天地何长久。(二解) 明＿明＿日＿月＿光＿，何＿所＿不＿光＿昭＿。二仪合圣化，贵者独人不。万国率土，莫非王臣。仁义为名，礼乐为荣。歌以言志，明明日月光。(三解) 四＿时＿更＿逝＿去，昼＿夜＿以＿成＿岁＿。大人先天，而天弗违。不戚年往，世尤不治。存亡有命，虑之为蚩。歌以言志，四时更逝去。(四解) 戚＿戚＿欲＿何＿念＿，欢＿笑＿意＿所＿之＿。盛壮智惠，殊不再来，爱时进趣，将以惠谁。泛泛放逸，亦同何为。歌以言志，戚戚欲何念。

《蒲生》　《塘上行》　武帝词

蒲＿生＿我＿池＿中＿，其叶何离离。傍能行仪仪，莫能缕自知。众口铄黄金，使君生别离。(一解) 念＿君＿去＿我＿时＿，独愁常苦悲。想见君颜色，感结伤心脾。今悉夜夜愁不寐。(二解) 莫＿用＿豪＿贤＿故＿，弃捐素所爱。莫用鱼肉贵，弃捐葱与韭。莫用麻枲贱，弃捐菅与蒯。(三解) 倍＿恩＿者＿苦＿枯＿，蹶船常苦没。教君安息定，慎莫致仓卒。念与君一共离别，亦当何时共坐复相对。(四解) 出＿亦＿复＿苦＿愁＿，入亦复苦愁。边地多悲风，树木何萧萧。今日乐相乐，延年寿千秋。(五解)

《悠悠》　《苦寒行》　明帝词

悠＿悠＿发＿洛＿都＿，茾＿我＿征＿东＿行＿。征行弥二旬，屯吹龙陂城。(一解) 顾观故＿垒＿处＿，皇＿祖＿之＿所＿营＿。屋室若平昔，栋宇无邪倾。(二解) 奈何＿我＿皇＿祖＿，潜＿德＿隐＿圣＿形。虽没而不朽，书贵垂休名。(三解) 光光我＿皇＿祖＿，轩＿耀＿同＿其＿荣＿。遗化布四海，八表以肃清。(四解) 虽有吴＿蜀＿寇＿，春＿秋＿足＿耀＿兵＿。徒悲我皇祖，不永享百龄。赋诗以写怀，伏轼泪沾缨。(五解)

《西门》　　　《西门行》　　古词

出西门，步念之，今日不作乐，当待何时。（一解）夫为乐，为乐当及时，何能坐愁拂郁，当复来兹。（二解）饮醇酒，炙肥牛。请呼心所欢，可用解愁忧。（三解）人生不满百，常怀千岁忧。昼短而夜长，何不秉烛游。（四解）自＿非＿仙＿人＿王＿子＿乔＿，计＿会＿寿＿命＿难＿与＿期＿。（五解）人寿非金石，年命安可期。贪财爱惜费，但为后世嗤。（六解）

由上乐府谱式是四句或六句以上为一解，解中有“＿”字，即是音节拍子，沈约说：“凡古乐录皆大字是辞，细字是声，声辞合写，故致然尔。”大概古代因没有记谱方法，只要注明节拍子就是了。然这几篇除《西门行》外，都是魏词，是不是汉乐府词记谱法也如此，还是一个问题；并且这些篇以魏武作品为多，是不是这种记谱是魏武所自创，或即《宋书·乐志》所谓“清商三调荀勖撰旧词施用者”，我们都不知道，只得阙疑好了。

最后我请举毛西河《皇言定声录》卷七“古乐府节解谱”来作本节结束。这节解谱是以唐人歌法来歌汉魏乐府，虽算不得汉魏乐府原来的歌法，但依此能够想见乐府歌法的面影，就很觉满意了。在这谱前有一段毛氏的小序，现并录之如左：

汉魏乐府每为晋宋间宴飨所奏，则略改原文，分章别节。如《艳歌何尝行》、《东西门行》诸曲分注节解，曰一解，曰二解，且曰右一曲某乐所奏，至今可考也。先司马臣曰：幼尝听宁府乐工歌《孤儿行》，是以唐人歌法歌汉魏乐府者，然亦分节解，更注散拍，一如金元曲子。其凄恻宛转，听之回然起伦常之感，始知金元曲子，凡一切歌法皆仿隋唐，惜其笙笛色谱皆未传也。但旧本尚有节序散拍，明注词下，今特录存其概，以俟后之审声者取鉴焉。

《孤儿行曲节解序谱》

孤儿生，孤儿遇生，命独当苦。(散序，按此三句，如今引曲然；散行者，散行无板曲也。)

孤儿命当苦，父母在时，乘坚车，驾驷马；父母已去，兄嫂使我行估。南行九江，东至齐与鲁；腊月来归，又谁敢自言苦。(拍序一拍，按此十句即今之过曲，以有板谓之拍序，一拍者拍序之一，犹《胡笳十八拍》以一拍始也，后仿此。)

孤儿苦，头多虮虱，面目多尘土。大兄教办饭，大嫂教你且好饲马。上高堂，随取鞭簌，下堂，教孤儿泪下一如雨。(二拍，此八句与今前腔同。)

叹我朝行汲，暮来归；首无韬发足无扉。怆怆履霜多蒺藜，拔断此蒺藜，肠肉中恨恨自悲泪渫渫涕絫絫；冬无复襦，夏又无单衣。(三拍，按此十句，另变一韵，与今换头前腔同。)

居生不乐，不如早下去，从地下黄泉。(制拍拍止，按此二句又去拍为制拍，拍止者，谓慢板从此断也。)春气动，草萌芽。三月蚕桑，六月收瓜。将是瓜车来到家。瓜车反复，助我者少，啖瓜者多。(促拍，按此九句又起板，渐入急调，谓之促拍。)

啖瓜者多，愿还我蒂，兄嫂威严，当持蒂归，与兄嫂校计。(长拍，按此五句又转入慢调，然后作结，以板慢曰长拍，今曲名有长拍，催拍，催拍即促拍也。)里中一何诡诡。但愿寄尺书，将与地下父母，兄嫂难与久居。(散煞，按此四句与煞尾同，以无板曰散煞。)

第六章

唐 代 诗 歌

一

依沈括《梦溪笔谈》所说："唐天宝十三载，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐（即燕乐）。"可见唐代的"音乐文学"都包括于这三组内了。可是事实上却只有"燕乐"一种可以代表时代，所谓"雅乐"、"清乐"，都成了"遗形物"了。尤其是"雅乐"，《唐书·礼乐志》第十二，叙当时乐部的情形道："堂上立奏谓之立部伎，堂上坐奏谓之坐部伎；太常阅坐部不可教者隶立部，立部又不可教者乃习雅乐。"白居易有一首《立部伎诗》，将那时的"雅乐"形容得尽致：

> 立部伎，鼓笛喧，舞双剑，跳七丸，嫋巨索，掉长竿。太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣。笙歌一声众侧耳，鼓笛万曲无人听。立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎。击鼓吹笙和杂戏，立部又退何所任？始就乐县操雅音，雅音替坏一至此。长令尔辈调宫徵，园丘后土郊祀时。言将此乐感神

祇，欲望风来百兽舞，何异北辕将适楚？工师愚贱安足云，太常三卿尔何人？

自注云："太常选坐部伎绝无性识者，退入立部伎。又选立部伎绝无性识者，退入雅乐部。"雅乐到此，还成个什么东西？怪不得元稹《题乐府·立部伎诗》要说"工师尽取聋昧人"和"九奏未终百寮惰"了。"清乐"即"清商三调"，在龟兹琵琶未入中国以前，可算得代表时代的音乐。《隋书·音乐志》云：

> 清乐其始即清商三调是也，并汉以来，旧曲乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍，属晋朝迁播……苻永固平张氏，始于西凉得之。宋武平关中，因而入南，不复存于内地。及平陈后获之，高祖听之，善其节奏，曰：此华夏正声也。（吴莱曰：世谓华夏正声者，盖俗乐也。）

但此华夏正声自隋亡以后，失传的便很不少。唐杜佑《通典》卷一百四十六"清乐"一条，记失传的历史很详：

> 自长安以后，朝廷不重古曲，工技转缺；能合于管弦者，惟《明君》、《杨叛》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等共八曲。旧乐章多或数百言，时《明君》尚能四十言，今所传二十六言。就中讹失与吴音转远。刘贶以为宜取吴人，使之传习。开元中有歌工李郎子。郎子北人，声调已失，云学于俞才生，才生江都人也。自郎子亡后，清乐之歌阙焉。又闻清乐唯《雅歌》一曲，辞典而音雅，阅旧记，其辞信典。自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。唯弹琴家犹传楚汉旧声及清调琴调，蔡邕五弄、楚调四弄调，谓之九弄。

清乐到此，已经告了末运了。于是而“清乐”破产，在六朝所视为“平民的”、“进化的”、“抒情的”音乐，到了唐代却变成了“贵族的”、“因袭的”、“古典的”音乐了。时代一变，新的“音乐文学”也自应之而产生，这在弦索方面叫做“燕乐”，在文学方面就是所谓律绝等诗了。

“燕乐”是什么？案宋《中兴四朝乐志叙》云：“古者燕乐，自周以来用之。唐贞观增隋九部为十部，以张文收所制歌名燕乐，而被之管弦。厥后至坐伎部琵琶曲盛于时，匪特汉氏上林乐府漫乐，不应经法而已。”这段追溯燕乐的源流，是根据《周礼》“燕乐”二字说的。（《周礼·燕乐》注：谓房中之乐，即《关雎》、《二南》也。《钟师》下云：祭祀飨食，奏其燕乐。《旄人》下云：祭祀宾客，舞其燕乐。）不知唐代燕乐完全是受外国音乐的影响，虽同为讌享之用，而音乐的系统则绝不相同。在这里，我们最好是先把隋时所定九部乐拿来研究一下，便知九部乐中从西域传来的已经很不少了。《隋书》（卷十五）载：

大业中，炀帝乃定《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》以为九部。

西凉五曲：《杨泽新声》、《神白马》、《永世乐》、《万世丰》、《于阗佛曲》。

龟兹二十曲：《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《泛龙舟》、《斗鸡子》、《斗百草》、《善善摩尼》、《还旧宫》、《长乐花》、《十二时曲》、《摩尼解》、《婆伽儿》、《小天》、《圣明乐》、《疏勒盐》。

天竺二曲：《沙石疆歌》、《天曲乐》。

康国四曲：《戢殿农和正歌》、《末奚波地》、《前拔地惠地》、《农惠钵鼻始》。

疏勒三曲：《亢利死让歌》、《远服》、《盐曲》。

安国三曲：《附萨单时歌》、《居和祇解》、《末奚》。

高丽二曲：《芝栖》、《歌芝栖》。

礼毕二曲：《单交路》、《散花》。

九部乐只有“清乐”、“礼毕”二部可算中国旧有音乐，余七部都是从西域输入，尤其以龟兹乐——组成新的音乐系统的。唐初因隋旧制奏九部曲，直至贞观十六年十一月宴百寮，才奏十部伎，这十部伎还是伐高昌收来的音乐，其后分为立坐二部。现在依杜佑《通典》卷一百四十六所载，参考宋高似孙《唐乐曲谱》，将乐名记之如下：

立部伎八曲

（一）《安乐》（高谱作《太平安舞》）

（二）《太平乐》（高谱作《太平乐安舞》，原注：太平并周隋遗音）

（三）《破阵乐》

（四）《庆善乐》

（五）《大定乐》

（六）《上元乐》

（七）《圣寿乐》

（八）《光圣乐》

坐部伎六曲

（一）《燕乐》

（二）《长寿乐》

（三）《天授乐》

（四）《鸟歌万岁乐》

（五）《龙池乐》

（六）《小破阵乐》

案立坐部伎都是舞曲，并且是完全受龟兹舞的影响的。杜佑云：“自安乐以后，皆雷大鼓，杂以龟兹乐，声振百里，皆立奏之；唯《庆善曲》独用西凉乐，最为闲雅。”又云：“自《长寿曲》以下，皆用龟

兹曲，唯《龙池曲》备用雅曲笙磬。”可见唐代龟兹的曲舞，在中国极盛行，就是贞观中协律郎张文收采古朱雁、天马之义所制的《景云河清歌》，叫做“燕乐”，号为诸乐之首，其实它的体制，全与龟兹曲相同，哪里能够算得完全中国的音乐呢？所以讲到“燕乐”，我们只承认它是西域音乐与中国音乐的混血儿。明葛见尧《泰律》卷一《俗乐论》里说得好：“后之燕乐杂西凉与清商者也。徵不立调，西凉之制，夹钟为调首，则清商之遗也；不用变徵，清商之制，变宫为角，则西凉之遗也；越调仙吕多出吴越，本于清商；般涉大石，号杂羌胡，本于西凉。清平侧之三调，不能别出，管色中之十字，犯用不分，名中吕实不中吕，名黄钟实不黄钟，谬立名位，颠倒五音，可以一言以蔽其失，曰：西凉，清商，雅乐，迁就为用也。”我们现在要研究唐代音乐的文学，不消说也是要从唐乐所受于西域音乐的影响，来详细地考察一番：

（甲）乐器方面——唐代燕乐是以琵琶为首，琵琶就是从龟兹传到中国的。凌廷堪《燕乐考原》卷一说：“燕乐即苏祗婆琵琶之四均二十八调也。龟兹乐即入中国以后，周齐之俗乐如此。”又说：“《隋书·音乐志》明云：郑译用苏祗婆琵琶弦柱相引为均，《辽史·乐志》又云：二十八调不用黍律，以琵琶弦叶之，则燕乐之原出于琵琶可知。……故《唐志》燕乐之器，以琵琶为首。《宋志》亦云坐部伎琵琶曲盛流于时，皆其证也。”因为唐代的燕乐是以琵琶为主，所以唐代的音乐文学，也都是用琵琶来演奏，而琵琶家在那时可算得最出风头的了。现在试举几段唐人的记述：

> （一）杜佑《通典》卷一百四十六原注云：初太宗贞观末，有裴神符妙解琵琶，初唯作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深悦之。高宗之末，其技遂盛行于时矣。自武太后、中宗之代，大增造坐立诸舞，随亦寝废。
>
> （二）崔令钦《教坊记》云：楼下戏出队，宜春院人少，即以云韶添之，云韶谓之官人，盖贱隶也。非直美恶殊貌，居然易辨

明。内人带鱼，官人则否，平人女以容色选入内者，教习琵琶、三弦、箜篌、筝等者，谓挡弹家（案此以琵琶为首）。

（三）张固《幽闲鼓吹》云：元载子伯和势倾中外，福州观察使寄乐妓十人。既至，半载不得送。使者窥伺门下，出入频者有琵琶康昆仑最熟，厚遗求通。既送妓，伯和一试奏，尽以遗之。先有段和尚善琵琶，自制《西凉州》，昆仑求之不与，至是以乐之半赠之，乃传焉，《道调凉州》是也。

（四）元稹《连昌宫词》云：夜半月高弦索鸣，贺老琵琶定场屋。

由上可见唐乐是原于琵琶而有，并不是孤文单证的了。最重要的就是《霓裳羽衣曲》，《燕乐考原》卷一根据于马令《南唐书》，知道《霓裳羽衣》亦以琵琶为主。白乐天《琵琶行》云："初为《霓裳》后《六幺》"，虽然《霓裳谱》在宋代便已失传，（沈括《笔谈》卷五云："今蒲中逍遥楼楣上，有唐人横书类梵字，相传是《霓裳谱》，字训不通，莫知是非。"又王灼《碧鸡漫志》云："宣和初，晋州守东人王平词学华赡，自言得商《霓裳羽衣谱》，取陈鸿、白乐天《长恨歌传》并乐天寄微之《霓裳羽衣曲歌》，又杂取唐人小诗长句，及明皇太真事，终以微之《连昌宫词》，补缀成曲，刻板流传。曲十一段，起第四遍、第五遍、第六遍、正攧、入破、虚催、实催、衮、歇拍、杀衮，音律节奏，与白氏歌注大异，则知唐曲今世决不复见，亦可恨也。"）其为以琵琶为主的舞曲，是决无疑的了。然唐代乐器除看重琵琶外，还兼重笛，笛也是从外族传来的。唐人用它来演奏《折杨柳曲》，（胡仔《渔隐丛话后集》卷四云："李太白《春夜洛城闻笛》曰：'谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻《折柳》，何人不起故园情。'杜少陵《吹笛诗》：'故园杨柳今摇落，何得愁中曲尽生。'王之涣云：'羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。'皆言《折柳曲》也。"）又李太白《清平乐调》三章，梨园弟子抚丝竹，李龟年歌之，明皇亲调玉笛以倚曲，每曲遍则迟其声以媚之。可见笛在唐代歌诗上的大用处了。其次就是胡琴，《脞说》云："商玲珑，余杭歌者，白乐天作郡日，赋诗与之云：'罢胡琴，掩秦瑟，玲珑再拜歌初毕。谁道使君不解歌，听唱黄鸡与白

日。……玲珑玲珑奈老何？使君歌罢汝还歌。'时元微之在越州，厚币邀至月余，使尽歌所唱之曲，作诗送行，兼寄乐天云：'休遣玲珑唱我辞，我辞多是别君诗。'"可见商玲珑所唱的是元白的诗，而唱诗所用的乐器，却是胡琴与秦瑟了。然无论唐代燕乐用来演奏的是琵琶也好，笛也好，胡琴也好，总之都是直接间接从龟兹输入，这在"音乐的文学史"上，实在是一个大转机。

（乙）乐律方面——毛西河在《皇言定声录》卷三里论七调二变声说："知五声二变可以立调，则隋唐之际多所发明。而其用二变以为歌，使天下歌声可得用七声以成曲者，则自隋唐始之。"这一段话很容易被人忽略过去，如现存唐诗人著的《乐书要录》（《佚存丛书》本第五册）总算一部"可考见唐初音律之遗"（李瀚章序语）的书，他还不肯老实承认七声二变是由龟兹输入来的。他说：

> 夫七声者兆于冥昧，出于自然，理乃天生，匪由人造。凡情性内充，歌咏外发，即有七声以成音调。五声二变，经纬相成，未有不用变声能成音调者也，故知二变者宫徵之润色，五音之盐梅也。变声之充赞五音，亦犹晕色之发挥五彩，不知音者莫识其源。或云武王克商，自午至子，凡有七辰，故加以七音，所以儒者相传皆云：变徵变宫起自周武。若如所言，即夏殷以前，乐不成调，箫韶大夏，何以克谐？斯乃拘文守见之谈，非知音达乐之说。（卷五论二变义）

却不知七声二变从西域传来中国以后，直到宋陈旸给自著《乐书》作序，还要排斥它，说什么"五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也"，可见中国音乐在古代原只有五声十二律，哪里有七声二变可言？如《乐书要录》那种不认账的态度，只好说他没有历史观念罢了。其实研究七声来源，是有一段历史的背景的。现在先引下面《隋书·音乐志》一段文章：

梁郑译《乐议》曰：考寻乐府，钟石律吕皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵七名；今乐止有五声，五声之内三声求应，每加询访，终莫能通。先是周武帝之时有龟兹人苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶，听其所奏。一均中间有七声，问之则曰：父在西域，号为知音，世相传习，调为七种，以其七调校之七声，冥若合符。一曰"娑陀力"，华言平声，即宫声也。二曰"鸡识"，华言长声，即商声也。三曰"沙识"，华言质直声，即角声也。四曰"沙侯加滥"，华言应声，即变徵声也。五曰"沙腊"，华言应和声，即徵声也。六曰"般赡"，华言五声，即羽声也。七曰"俟利䈂"，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调，华言均也。译遂因琵琶更立七均，合成十二应十二律，律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。仍以其声考校太乐钟律，乖戾不可胜数，于是著书二十余篇。太子洗马苏夔驳之，以为五音之所以从来久矣，不言有变宫变徵，七调之作，实所未闻。又引古为据，周有七音之律，汉有七始之志。时何妥以旧学，牛弘以巨儒，不能精通，同加阻抑。

又《音乐志》云：

苏夔驳译曰：《韩诗外传》所载乐声感人，及《月令》所载五音所中，皆有五，不言变宫变徵。又《春秋左氏》所云：七音六律，以奉五声。准此而言，每宫应立五调，不闻更加变宫变徵二调为七调。七调之作，所出未详（案此云所出未详，谓不见于经传，如所引《韩氏外传》《月令》《左传》之类也）。又云：何妥耻已宿儒，不逮译等，欲沮坏其事，乃立议非其七调之义，曰：近代书记所载，缦乐鼓琴吹笛之人多云三调。三调之声，其来久矣，请存三调而已。

由这几段正史的记载，可见当时国内乐家对于七声二变，简直是莫名其妙。然而自郑译提倡以后，影响却极大，《辽史·乐志》云："郑译得西域苏祇婆五旦之声，求合七音八十四调之说，由是雅俗之乐，皆此声矣。"可见七声二变在当时可算一种音乐界的革命运动，是完全从习弹胡琵琶才得来的。凌廷堪《燕乐考原》卷二告诉我们："燕乐二十八调皆用二变"，陈兰甫《声律通考》卷四则谓："观隋志所载苏祇婆琵琶，则西域但知有七声，不知有十二律。"大概郑译推演苏祇婆琵琶七旦之声，以求合于万宝常的八十四调，陈氏这个假定，是可以成立的。然无论如何，在隋唐时代乐律方面的新变动，讲到这个地步，已经不要详证而自明了。

我们既知道了唐代音乐的背景，才好回头来讲唐代歌诗的黄金时代。虽然唐代的音乐，在中国没有流传下来，但因为有一种很妙的理由，直到现在"管弦合奏"流传在日本。前几年日本音乐家田边尚雄氏在北京大学第二院演讲"中国古代音乐之世界的价值"（参《东方杂志》第二十卷第十号演讲录），他告诉我们所以能流传到如今的原因，是因为在以前的一千二百年至九百年之间，中国长于音乐的人到日本去，就把他们所擅长的音乐传给子孙，兼以日本皇室向来是用中国音乐的，就是现在行大典礼时，还演奏唐太宗作的"太平乐"，所以那唐代音乐，皇室世世供养在那里，故能流传到如今。还有最使我们惊异的，就是现在奈良东大寺正仓院中藏着许多唐代的乐器，尚未损坏，并且还有乐谱，亦与唐代相同，在正仓寺中保存着。乐谱的纸大部分已破烂了，字也模糊不清了，但还有许多可以看出的，而且现在宫内省奏乐之人演奏时，也就用着唐代的谱。只有一层，就是现在日本演奏人数和乐器都不如唐时之多，唐时音乐的演奏有五十至七十人，日本现在演奏时，不过三十至五十人。最后田边尚雄还说到唐代的音乐，简直是把当时各文明国的音乐并合而造成的，可说到现在止，最当得起世界音乐的名称的。他的话自然过于夸大其辞了，不过无论如何说，唐代音乐的发达，是由于西方音乐流传了进来，这一点却是确切不移的。唐代的音乐在艺术上有与现代

欧洲的音乐相比的价值，这话从艺术发展史看去，也似乎是如此。即因唐代是新音乐全盛的时代，故才有新的歌诗发现，这种新歌诗，即所谓“绝句”。

二

诗自唐以来，有古近二体的分别，据郑樵《通志》，这二体之分是和音乐没有关系的。所以《正声序论》里说：

> 古之诗曰歌行，后之诗曰古近二体。歌行主声，二体主文；诗为声也，不为文也；……二体之作，失其诗矣。纵者谓之古，拘者谓之律，一言一句，穷极物情，工则工矣，将如乐何？

因有了古近二体之分，使文学和音乐的关系，似乎便减少了。其实古近二体也都是可歌唱的。王骥德《曲律》第三十九云：“唐之绝句，唐之曲也。”王世懋《艺圃撷余·论诗》云：“绝句之源出于乐府，贵有风人之致，其声可歌。”冯定远《古今乐府论》云：“今太常乐府，其文用诗，余尚乃闻前辈有歌绝句者，三十年来亦绝矣。”又王士禛《万首绝句选叙》云：“开元天宝以来，宫掖所传，梨园弟子所歌，旗亭所唱，边将所进，率当时名士所为绝句。故王之涣黄河远上，王昌龄昭阳日影之句，至今艳称之。而右丞渭城朝雨，流传大众，好事者至谱为《阳关三叠》。他如刘禹锡、张祜诸篇，尤难指数。由是言之，唐三百年以绝句擅场，即唐三百年之乐府也。”《钦定曲谱》序云：“自古乐亡而乐府兴，后乐府之歌法至唐不传，其所歌者，皆绝句也。”严绳孙《词律》序说：“唐世所传若沈香被诏之作，旗亭画壁之诗，及江南红豆之曲，大抵其可歌者多五七言绝句。”又王湘绮论七言歌行说：“今之诗歌，古之乐也。四言如琴，五言如笙箫歌行，七言如羌笛琵琶

繁弦杂管。”可见绝句是可歌的了。汪师韩《诗学纂闻》说：“七言律诗，即乐府也。”王圻《续文献通考·论歌曲》云：“乐府唐多用七言律，如《龙池乐章》。”徐养源《律吕臆说·声依永说》云：“凡七言近体皆可歌。”可见近体也大约可用歌唱。唐宣宗作诗吊白居易云：“童子解吟《长恨曲》，胡儿能唱《琵琶篇》”，而自作数十曲，流传民间，这就可见有唐一代唱诗的风气了。再看《旧唐书·音乐志》（卷三十）云：“时太常旧相传有宫商角徵羽，燕乐五调歌词各一卷，或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集，词多郑卫，皆近人词人杂诗。”可见绝句在唐代还有歌录流传，不过现在不可考罢了。并且唐人燕集必赋诗，推一人擅场（见《渔隐丛话后集》卷五引），又《石林燕语》：“公燕合乐，每行酒一终，伶人必唱催酒，然后乐作；此唐人送酒之辞。”不但如此，燕乐有歌亦有舞，朱熹论唐舞大略云：“唐人俗舞谓之打令，其状有四：曰招，曰摇，曰送，其一记不得。盖招则邀之意，摇则摇手呼唤之意，送者送酒之意。旧尝见深村父老为余言，其祖父尝为之，收得谱子，因兵火失去。舞时皆裹幞头，列坐饮酒，少刻起舞，有四句号云：送摇招邀，三方一圆。分成四片，送在摇前。人多不知，皆以为瓦谜。”（说见《经世大训》）由这一段可见唐代燕乐都是可歌可舞，所以这时代诗人的作品，通叫做“歌诗”，如《李太白歌诗》、《李长吉歌诗》之类。不过唐代的诗虽都可歌唱，而这种歌唱的故事，流传到现在的却不多。只有薛用弱《集异记》载高适、王昌龄旗亭歌唱事，相传为有名的佳话：

开元中诗人王昌龄、高适、王之涣诣旗亭饮，梨园伶官亦招妓聚燕。三人私约曰：我辈擅诗名，未定甲乙，试观诸伶讴诗分优劣。一伶唱昌龄二绝句云：寒雨连江夜入吴，平明送客楚山孤；洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。奉帚平明金殿开，且将团扇共徘徊；玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。一伶唱适绝句云：开箧泪沾臆，见君前日书；夜台何寂寞，犹是子云居。之涣曰：佳妓所

唱，如非我诗，终身不敢与子争衡，不然，子等列拜床下。须臾妓唱：黄河远上白云间，一片孤城万仞山；羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。涣之揶揄二子曰：田舍奴，我岂妄哉！以此知李唐伶伎取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。

这一段再见于王灼《碧鸡漫志》，可见绝句的确是当时的乐歌了。再看《碧鸡漫志》卷一论唐代诗歌和音乐的关系，更可明白。他说得好：

唐时古意亦未全丧，《竹枝》、《浪淘沙》、《抛球乐》、《杨柳枝》乃诗中绝句，而定为歌曲。故李太白《清平调》词三章皆绝句，元白诸诗，亦为知音者协律作歌。白乐天守杭，元微之赠云：休遣玲珑唱我诗，我诗多是别君辞。自注云：乐人高玲珑能歌，歌予数十诗。乐天亦醉戏诸妓云：席上争飞使君酒，歌中多唱舍人诗。又闻歌妓唱前郡守严郎中诗云：已留旧政布中和，又付新诗与艳歌。元微之见人咏韩舍人新律诗，戏赠云：轻新便妓唱，凝妙入僧禅。沈亚之送人序云：故友李贺善撰南北朝乐府古词，其所赋尤多怨郁悽艳之句，诚以盖古排今，使为词者莫得偶矣，惜乎其亦不备声歌弦唱。然《唐史》称李贺乐府数十篇，云韶诸工，皆合之弦筦。又称李益诗名与贺相埒，每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌供奉天子。又称元微之诗往往播乐府。旧史亦称武士衡工五言诗，好事者传之，往往被于筦弦。

宋计有功的《唐诗纪事》（有《四部丛刊》景明本）也给我们以许多关于绝句歌唱的纪事：

（其一）李峤《汾阴行》云："自从天子向秦关，玉辇金车不复还。珠帘羽盖长寂寞，鼎胡龙髯安可攀。千龄人事一朝空，四海为家此路穷。雄豪意气今安在？坛场宫馆尽蒿蓬。路逢故老长叹

息，世事回环不可测。昔日青楼对歌舞，今日黄埃聚荆棘。山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时。不见只今汾水上，惟有年年秋雁飞。”天宝末，明皇乘春登勤政楼，令梨园弟子歌数阕，有唱至“富贵荣华能几何”以下四句，帝春秋衰迈，问谁诗，或附李峤，因凄然涕下。遽起曰：峤真才子也！及其年幸蜀，登白卫岭，览眺良久，又歌是词，复曰：峤真才子也！高力士以下，挥涕久之。（卷十）

（其二）李益《受降城闻笛》诗云：“回乐峰前沙似雪，受降城下月如霜。不知何处吹芦管，一夜征人尽望乡。”教坊乐人取为声乐度曲。（卷三十）

又武士衡善为五言，好事者被之管弦。（卷三十三）

又穆宗时，嫔御多诵元稹歌，宫中号为元才子。（卷三十七）

（其三）湖州崔刍言郎中初为越副戎，宴席中，有周德华者，刘采春女，善歌《杨柳枝词》，所唱十九篇皆名流之咏，腾迈郎中一首云：（卷四十九）

三条陌上拂金羁，万里桥边映酒旗。此日令人肠欲断，不堪将入笛中吹。

贺知章秘监一首云：

碧玉装成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。

杨巨源员外一首云：

江边杨柳曲尘丝，立马凭君折一枝。唯有春风最应惜，殷勤更向手中吹。

刘禹锡尚书一首云：

春江一曲柳千条，二十年来旧板桥。曾与美人桥上别，恨无消息到今朝。

韩琮舍人二首云：

枝袅芳腰叶斗眉，春来无处不如丝。灞陵原上多离别，少有长

条拂地垂。

又曰：

梁苑隋堤事已空，万条犹舞旧春风，那堪更想千年后，谁见杨花入汉官。

又《丹铅总录》云："唐人乐府多唱诗人绝句，王少伯李太白为多。杜子美七言绝近百。锦城妓女独唱其《赠花卿》一首，所谓锦城丝管自纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上有，人间能得几回闻也。盖花卿在蜀颇僭用天子礼乐，子美作此讽之，而意在言外，最得诗人之旨。当时妓女独以此诗入歌，亦可见哉！"由这一段，可见李白杜甫的歌诗，也都是乐章了。《梦溪笔谈》云："小曲有'咸阳沽酒宝钗空'之句，云是李白所制，然李白集中有《清平乐》词四首，独欠是诗，而《花间集》所载'咸阳沽酒宝钗空'，乃云是张泌所为，莫知孰是也。"然无论如何，太白的诗是可歌可疑。黄庭坚《题李白诗草后》云："余评李白诗如黄帝张乐于洞庭之野，无首无尾。"这种音乐的批评，是很知道太白的文学艺术的。此外唐代诗人和音乐有密切关系的，还可考见一些。如：

（一） 张祜　《全唐诗话》云："'故国三千里，深宫二十年。一声何满子，双泪落君前。''自倚能歌曲，先皇掌上怜。新声何处唱，肠断李延年。'二章，张祜所作宫词也。传入宫禁，武宗疾笃，目孟才人曰：'吾即不讳，尔何为哉？'才人指笙囊泣曰：'请以此就缢。'上恻然。复曰：'妾尝艺歌，请对上歌一曲，以泄其愤。'上许。乃歌一声何满子，气亟立殒，上令医候之，曰：'脉尚温，而肠已绝。'"

（二） 王维　《集异记》载："王维未冠，文章得名，妙能琵琶，春试之日，岐王引至公主第，使为伶人进主前。维新进曲号《郁轮袍》，并出所作，主大奇之。禄山之乱，李龟年奔放江潭，曾于湘中采访使筵上唱云：'红豆生南国，春来发几枝；愿君多采撷，此物最相思。'又：'秋风明月共相思，荡子从戎十载余；征人去日殷勤嘱，归

雁来时数附书。’此皆王维所制，而梨园唱焉（见《全唐诗话》）。又代宗对王缙说：‘卿之伯兄，天宝中诗名冠代，朕尝于诸王座闻其乐章。’”

（三）李益　《唐书·李益传》：“每一篇成，乐工争以赂求，取之被歌声。”又《唐语林》云：“李益诗名早著，《征人歌》一篇，好事者画为图障。‘回乐峰前沙似雪’，天下唱为歌曲。”

（四）李贺　《唐书·李贺传》：“乐府数十篇，云韶诸工，皆合之弦管。”又《荆川稗编》卷四十二“古度曲之原”一条云：“李贺《申胡子觱篥歌》亦五言，当时工师尚能于席间裁为平调奏之。”

（五）刘禹锡　《唐书·刘禹锡传》：“郎州接夜郎诸夷，风俗陋甚，家喜巫鬼，每祠，歌《竹枝》鼓吹裴回，其声伧佇。禹锡谓屈原居沅湘间作《九歌》，使楚人以迎送神，乃倚其声作《竹枝辞》十余篇，于是武陵夷俚悉歌之。”

（六）元稹　《唐书·元稹传》：“稹尤长于诗，与居易名相埒，天下传讽，号元和体，往往播乐府。穆宗在东宫，妃嫔近习皆诵之，宫中号元才子。”又王世贞《四部稿》“文章九命”一条云：“元稹《连昌宫》等辞凡百余章，宫人咸歌之，呼为元才子。”又《白氏长庆集序》自云：“予尝于平水市中，见村校诸童竞习歌咏，召而问之，皆对曰：先生教我乐天微之诗，固亦不知予之为微之也。”

（七）白居易　《与元九书》自己说：“再来长安，又闻有军使高霞寓者，欲聘倡妓，妓大夸曰：‘我诵得白学士《长恨歌》，岂同他妓哉。’由是增价。”又“昨过汉南日，适遇主人集众乐娱他宾，诸妓见仆来，指而相顾曰：此是《秦中吟》、《长恨歌》主耳。自长安抵江西三四千里，凡乡校佛寺逆旅行舟之中，往往有题仆诗者，士庶僧徒孀妇处女之口，每每有咏仆诗者，此诚雕虫之戏，不足为多，然今时俗所重，正在此耳。”

由上很可见当时平民唱当代名家绝句的风气。此外从西域传来的胡乐调，或中国自创的近代曲辞（如《竹枝》、《采莲子》、《杨柳枝》），可以歌唱的更不知有几多，略举起来，便有下面几部名曲：

（一）《阳关三叠》　刘禹锡《与歌者何戡》：“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱《渭城》。”白乐天《对酒诗》云：“相逢且莫推辞醉，听唱《阳关》第四声。”王表《成德乐》云：“无端更唱《关山曲》，不是征人亦泪流。”

（二）《伊州》　陈陶《西川座上听金五云唱歌》云：“歌是《伊州》第三遍，唱著右丞征戍词。”王建诗云：“侧商调里唱《伊州》。”

（三）《凉州》　元稹诗：“逡巡大遍《凉州》彻，色色龟兹轰录续。”张祜诗：“春风南内百花时，道唱《凉州》急遍吹。”

（四）《霓裳》　白居易和元微之《霓裳羽衣曲唱》：“由来能事各有主，杨氏创声君造谱。”

（五）《堂堂》　白居易诗：“法曲法曲歌《堂堂》。”

（六）《杨柳枝》　白居易诗：“《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹。古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。”

因为唐代歌唱的都是“诗”，所以《全唐诗附录》很直截告诉我们说：“唐人乐府原用律绝等诗，杂和声歌之。”近人徐嘉瑞先生没有看到这层，遂说：“唐代诗人的作品，虽然有些可以被之管弦，但是同音乐只是偶然的关系。”胡适之先生没看到这层，更说：“唐新乐府完全脱离音乐而独立发展。”（《白话文学史》页四五二）他们的证据，也是《碧鸡漫志》：——唐中叶虽有古乐府，而播在声律则甚少矣，士大夫作者，不过以诗一体自名耳。——其实这话更可证明古乐府到唐中绝，唐代歌唱的是“歌诗”，而不是什么“新乐府”了。我的意思，唐代是新旧音乐交换接续的时代，一方面结束乐府体，一方面开辟词曲体，唯唐代本身也自有一种代表时代的音乐文学，就是那可以播于乐章歌曲的“绝句”了。所以到了宋代，虽诗体渐不入歌，而《冷斋夜话》载黄山谷论诗，尚且说：“此律吕而可歌，列干戚而可舞，是诗之美也。”沈括所作的《凯歌词》，也是绝句而可歌者。案《梦溪笔谈》所载：

鼓吹部有拱辰管，即古之叉手管也。太宗皇帝赐今名。边兵每

得胜回，则连队抗声凯歌，乃古之遗音也。凯歌词甚多，皆市井鄙俚之语，予在鄜延时制数十曲，令士卒歌之，今粗记得数篇：

其一：

先取山西十二州，别分子将打衙头。回看秦塞低如马，渐见黄河直北流。

其二：

天威卷地过黄河，万里羌人尽汉歌。莫堰横山倒流水，从教西去作恩波。

其三：

马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于。鸾弓莫射云中雁，归雁如今不寄书。

其四：

旗队浑如锦绣堆，银装背嵬打回回。先教净扫安西路，待向河源饮马来。

其五：

灵武西凉不用围，蕃家总待纳王师。城中半是关西种，犹有当时轧吃儿。

然诗到宋代已渐不可歌唱了。纳兰成德《渌水亭杂识》云："自五代兵革，中原文献凋落，诗道失传而小词大盛，宋人专意于词，实为精绝，诗其尘饭途羹，故远不及唐人。"把这话来批评宋诗，实在再好也没有了。宋人本不知诗的唱法而强做诗，所以做出来，不是尖新，就是生硬；不是萧索，即是颓唐。而且就诗体来论，也只会做韵，不会做诗，最可笑的，就是所谓"集句"了。王安石集句多至数十韵，东坡所谓"退之惊笑子美泣，问君久假何时归"，就是很讥笑他们的话，而且诗到宋人，完全是无病呻吟了。《遁斋闲览》有一段很有趣的故事："李廷彦献百韵诗于一达官，其间有句云：舍弟江南殁，家兄塞北亡。达官恻然伤之曰：不意君家祸重并如此！廷彦遽起解曰：实无此事，但

图对属亲切。”这就是宋诗的活写真了。就是所谓苏黄范陆四家似乎好些，但也不如他的词能够代表时代。陆放翁《跋花间集》说得好：“宋五代诗愈卑，而倚音辄简古可爱，能此不能彼，未可以理推也。”其实何尝不可以理推呢？一个时代有一个时代的新音乐，即一个时代有一个时代的新文学，所以诗歌之所以代变，实在有不得不变的趋势，乐府不得不变而为律绝，律绝也不得不变而为词。词就是宋人的乐章，所以宋人对于唐代歌诗也常常用歌词的方法歌他，如《渭城朝雨》原来演为三叠，而在宋代歌者却只有再叠了（参《渔隐丛话前集》卷二十四），并且把右丞绝句歌入《小秦王》（同上《后集》卷九）。可见唐诗原来唱法，到此已全然改头换面了，全然词化了。词化的痕迹，在宋胡仔《渔隐丛话后集》卷三十九记载得最清楚，现在即引他的话作结束：

苕溪渔隐曰：唐初歌辞多是五言诗或七言诗，初无长短句；自中叶以后，至五代渐变成长短句，及本朝则尽为此体。今所存止《瑞鹧鸪》、《小秦王》二阕是七言八句诗并七言绝句诗而已。《瑞鹧鸪》犹依字易歌，若《小秦王》必杂以虚声，乃可歌耳。其词曰：“碧山影里小红旗，侬是江南踏浪儿。拍手欲嘲山简醉，齐声争唱浪婆词。西兴渡口帆初落，渔浦山头日未攲。侬送潮回歌底曲，樽前还唱使君诗。”此《瑞鹧鸪》也。“济南春好雪初晴，行到龙山马足轻。使君莫忘霅溪女，时作阳关肠断声。”此《小秦王》也。皆东坡所作。

我们即知唐代绝句，都是用来歌唱，那末绝句的唱法，究竟怎么样呢？现在因乐谱失传，也实很难考证。案胡仔《苕溪渔隐丛话》引蔡宽夫《诗话》云：

大抵唐人歌曲，本不随声为长短句，多是五言或七言诗，歌者取其辞，与和声相叠成音耳。予有古《凉州》、《伊州》辞，与今

遍数悉同，而皆绝句也，岂非当时人之辞，为一时所称者，皆为歌人窃取，播之曲调乎？

由这一段话，可见绝句的歌法，全靠在乐中插以和声，和声为曲谱以外对手相和之声，如皇甫松所作《竹枝词》、《采莲子》，就是"和声"的好例。《竹枝词》即七言绝句：

门前春水（竹枝）白蘋花（女儿），
岸上无人（竹枝）小艇斜（女儿）。
商女经过（竹枝）江欲暮（女儿），
散抛残食（竹枝）饲神鸦（女儿）。

又《采莲子》也是七言绝句：

菡萏香莲十顷陂（举棹），小姑贪戏采莲迟（年少）。
晚来弄水船头湿（举棹），更脱红裙裹鸭儿（年少）。

按万树《词律》卷一《竹枝词》下注云："《竹枝》唐教坊曲名，本出巴渝。刘禹锡在沅湘以里歌鄙陋，乃依骚人《九歌》作《竹枝新词》九章，原无和声；后皇甫松、孙光宪作此始有竹枝女儿，为随和之声。"又《采莲子》下注云："举棹年少字，乃相和之声，注见《竹枝》，然竹枝二字用于句中，女儿二字用于句尾，此则一句一换耳。"大概唐人绝句如《凉州》、《伊州》，也都是和声相叠成音，不过现在不可考罢了。不过当时用和声外，也有用散声的。王圻《续文献通考·论歌曲》云："王维渭城绝句亦有散声，谓之阳关三叠"，散声就是曲中增多余字，或每句叠唱其绝句，以成回环复沓之妙，如《阳关曲》就是好例：

《阳关曲》

渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。

劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

——上本辞

《阳关三叠》（《北词广正谱》大石调）

渭城朝雨浥轻尘，

更洒遍客舍青青，弄柔凝千缕；

更洒遍客舍青青，弄柔凝翠色；

更洒遍客舍青青，弄柔柳色新。

休烦恼，劝君更尽一杯酒！

人生会少，富贵功名有定分。

休烦恼，劝君更饮一杯酒！

旧游如梦，（只恐怕）西出阳关，眼前无故人。

休烦恼，劝君更尽一杯酒！

（只恐怕）西出阳关，眼前无故人。

——上乐辞

但这里乐辞究章能否作为唐代绝句唱法的根据，这还是一个问题。《碧鸡漫志》说：“近世有陶渊明《归去来》、李太白《把酒问明月》、李长吉《将进酒》、大苏公《赤壁前后赋》协入声律，此暗合其美耳。”或者《阳关三叠》也能暗合古法三叠之美，也未可知。还有祝凤喈《与古斋琴谱》等也有《阳关三叠》新谱，虽然都是好事者所为，也可供参考，此外我们所见关于绝句的唱法者，就只有毛奇龄《皇言定声录》卷七所载的明宁王臞仙所纂《唐乐笛字谱》，现录存如下，以便肄习：

宫调曲一首　《叹疆场》（《乐苑》曰：《叹疆场》，宫调曲也。）

闻（上尺）道（工六工尺上）行（工四）人（六工四）至（工四六工尺），

妆（工六）梳（工尺）对（六四）镜（四工工尺）台（四上尺上四六）。

泪（四尺上）痕（六工六四）犹（上尺尺）未（尺工尺上四）灭（工四四六工尺尺），

笑（工六工）脸（六工六四）自（四尺上上四）然（尺工六工工工）开（尺）。

1 2	3 5 3 2 1	3 6	5 3 6	3 6 5 3 2
闻	道	行	人	至
3 5	3 2	5 6	6 3 3 2	6 1 2 1 6 5
妆	梳	对	镜	台
6 2 1 6	5 3 5 6	1 2 2	2 3 2 1 6	3 6 6 5 3 2 2
泪	痕	犹	未	灭
3 5 3	5 3 5 6	6 2 1 1 6	2 3 5 3 3 3	2 - 1
笑	脸	自	然	开

商调曲一首 《大酺乐》 （《乐苑曰：《大酺乐》，商调曲也。）

泪（上六） 滴（尺上） 珠（工六四） 难（工六四） 尽（上尺上四），

容（尺工六工） 残（尺工六） 玉（工四六） 易（四仕四六四） 销（六四六工）。

D=商调

1 5	2 1	6 5 3	3 5 6	1 2 1 6
泪	滴	珠	难	尽
2 3 5 3	2 3 5	3 6 5	6 1̇ 6 5 6	5 6 5 3 ‖
容	残	玉	易	销

正宫调一首　《桂花曲》

按毛氏序云：先臣曰：幼时听先司马臣唱《桂花曲》笛子谱云：王新建籍宁府得之所俘老乐工者，其二三四句谱字尚存，但无首一句耳。按《白乐天集》有《听都子歌》是听《桂花曲》者。其诗曰："《都子》新歌有性灵，一声格转已堪听。更听唱到嫦娥字，犹有樊家旧典型。"此即唱法。其云"一声格转"者，以其唱试问二字，是高字已及领调字矣。故转到嫦娥字，当如矩然折方而下，所谓格转也。此即《乐记》所谓矩中矩者也。又有《听唱桂花曲诗》"桂花词意慢丁宁，唱到嫦娥醉复醒"；所云词意丁宁者，以歌时多顿折，如丁宁然，然感人处仍在唱到嫦娥字，故云。又云："唱到嫦娥醉复醒"，此亦最善道唱法者。但一三四谱字，又以口授不复存，今只存第二句矣。其谱字与宫商二调曲谱字，尚有可疑处，已经订正，因附载于此：

遥知天上桂花孤，（谱字亡）

试（工尺）　问（工寸）（六工工尺）（上寸）（尺四六工）　嫦（工寸）（四上尺四四四六）　娥（工寸）（六四工工工）　肯（尺寸）（上四）　要（上上上四）（六寸）（四上四六四工工工尺）　无（上寸）（尺工工工）（尺寸）。

月中亦有闲田地，

何不中央种两株。（谱字亡）

按谱字傍寸是拍字。以上三曲谱，胡彦升《乐律表微》卷四谓："其音节与今时歌曲相同，是否唐曲，虽不可知；以视一字一声而四声俱不谐者，其得失较然可见。"可见存此，也可略窥绝句唱法的遗声了。

第七章

宋代的歌词

一　音乐的起源说

五代宋的“音乐文学”，就是“词”了。词上承于诗，下沿为曲，万红友《词律发凡》曾说词与诗的关系如下：

> ……如《菩萨蛮》、《忆秦娥》、《忆江南》、《长相思》等，本是唐人之诗，而风气一变，遂有长短句之别；故以此数阕为词之鼻祖，不必言已。若《清平乐调》、《小秦王》、《竹枝》、《柳枝》等，竟无异于七言绝句，与《菩萨蛮》等不同。如专论词体，自当舍而弗录；故诸家词集不载此等调，而《花庵草堂》等选亦不收也。盖等而上之，如乐府诸作，为长短句者颇多，何可胜收乎？后人则以此等调为词嚆矢，遂取入谱。……

我们再打开《词律》一看，如《纥那曲》、《罗唝曲》本五言绝句，《抛球乐》本五言六句，《回波词》本六言绝句，《采莲子》、《浪淘沙》、《八拍蛮》、《阿那曲》、《欸乃曲》本七言绝句，《字字

双》也是七言绝句，俱用韵。又《梧桐影》、《花非花》本长短句诗，而后人名之为词；《章台柳》本只是诗，后人采入词谱。再看初唐盛唐的乐府歌词，自李白的《清平调》到元结的《欸乃曲》，都是整齐的律诗绝句。胡适之先生在《词的起源》一篇（《清华学报》第一卷第三期）曾举几个好例，如说："张说集子里有几首歌词，注明乐调的，如《苏幕遮》——后来词调中有《苏幕遮》——五首，每首下注'忆岁乐'三字，其词皆是七言绝句。又如《舞马词》六首，前二首各注'圣代升平乐'，后四首各注'四海和平乐'，而其词皆为六言绝句。又《破阵乐》二首是舞曲，其词皆为六言律诗，与词调中所谓《谪仙怨》相同。"综上可见词就是从"诗"脱胎出来的了。所以有一派人便主张"诗余起源说"，以为词的起源的历程，是全由律诗绝句添上一些声音。宋翔凤《乐府余论》说："谓之诗余者，以词起于唐人绝句，如太白之《清平调》，即以被之乐府，太白《忆秦娥》、《菩萨蛮》皆词之变格，为小令之权舆。旗亭画壁诸唱，皆七言绝句。后至十国时，遂竞为长短句，自一字两字至七字，以抑扬高下其声，而乐府之体一变，则词实诗之余，遂名曰诗余。"这种说法，很能看出诗词线索的联络，和文体的新趋势，和我们极力主张的"音乐起源说"本没有多大冲突，不过我们却要更进一步，谓词的起源，完全是由音乐变迁的关系罢了。

俞彦说："六朝至唐乐府不胜诘曲，而近体出；五代至宋，诗又不胜方板，而诗余出。唐之诗宋之词，甫脱颖而传遍歌者之口。"又说："诗亡然后词作，非诗亡，所以歌咏诗者亡也。"纪昀说："古乐府在声不在词，唐人不得其声……其时采诗入乐，仅五七言绝句，或律诗割取四句；依声制词者，初体《竹枝》、《柳枝》之类犹为绝句，继而《望江南》、《菩萨蛮》等曲作焉。至宋而传其歌词之法，不传其歌诗之法。"成肇麟《七家词选叙》说："十五国风息而乐府兴，乐府微而歌词作。其始也皆非有一成之律以为范也，抑扬抗坠之音，短修之节，运转于不自已，以蕲适歌者之吻；而终乃上跻于雅颂，下衍为文章之流别。诗余名词，盖非其制也。唐人之诗未能胥被弦筦，而词无不可歌

者。”综上各家说法，词的起源，是由于音乐的变迁，已经是决无疑义了。但各家却都没有指出律绝怎样变词的音乐的痕迹，在这里我请举各种音乐起源说，来作这一个问题的答案：

（一）泛声说——朱子《语类》第一四〇云：“古乐府只是诗，中间却添许多泛声，后来怕失了泛声，逐一添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”

（二）和声说——沈括《梦溪笔谈》卷五云：“诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声有词，连属书之，如曰‘贺贺贺’、‘何何何’之类，皆和声也。今管弦之中，缠声亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。”又《全唐诗》第一二函第一〇册，有关于词的一条小注，即用《笔谈》“和声”两字来解释道：“唐人乐府原用律绝等诗，杂和声歌之；其并和声作实字，长短其句，以就曲拍者为填词。”

（三）缠声说——徐养源《律吕臆说·声依咏说》云：“唐以前无不歌之诗，至唐中叶始有填词之法。沈括曰：古乐府音有声有词，连属书之，如‘贺贺贺’、‘何何何’之类，皆和声也。今管弦之中，缠声亦其遗法，唐人乃以词填入曲中，不复用和声。朱子亦言：古乐府句中多有泛声，今人恐失此泛声，逐一添字以实。朱子说与存中合，泛声即和声、缠声也。自填词之法兴，古法遂不可考，亦音家变更之大者。”

（四）散声说——方成培《香研居词麈》卷一有“原词之始，本于乐之之散声”一条，他说得最好：“古者诗与乐合，而后世诗与乐分。古人缘诗而作乐，后人倚调以填词，古今若是其不同，而钟律宫商之理，未尝有异也。自五言变为近体，乐府之学几绝，唐人所歌多五七言绝句，必杂以散声，然后可比之管弦。如《阳关》诗必至三叠而后成音，此自然之理，后来遂谱其散声以字句贯之，而长短句兴焉。故词者所以济近体之穷，而上承乐府之变。培虽为此说，未敢自信，后见朱子《全集》有云，古乐府只是诗中间添却许多泛声，后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句，今曲子便是；始信鄙说之不谬。”

由上泛声、和声、散声、缠声四说，论词的起源，都是本于乐之虚

声。所以宋胡仔《苕溪渔隐丛话·后集》卷三十九谓："唐初歌舞辞多是五言诗或七言诗，初无长短句，自中叶后至五代渐变成长短句，及本朝则尽为此体。今所存止《瑞鹧鸪》、《小秦王》必须杂以虚声，乃可歌耳。"沈雄《柳塘词话》卷二云："唐人歌词皆七言而异其名，《渭城曲》为《阳关三叠》，《杨柳枝》后为添声，若《采莲》、《竹枝》当日遂有俳调，如'竹枝'，'女儿'，'年少'，'举棹'，同声附和，用韵接拍之类，不仅杂以虚声也。"再看张志和的《渔父词》，在宋代音律失传不可歌，山谷增句作《鹧鸪天》，东坡添上一些字，用《浣溪沙》歌之。李如篪说："《渔父词》以《鹧鸪天》歌之，甚协音律，但语少声多耳。"由此种种例证，可见由五七言绝诗变为歌词，完全是由于歌诗之法已变而为歌词之法。前章说过，绝句的歌法全靠在音乐中插以和声或散声，到了五代宋便并和声或散声填作写字，这便是长短句的起源——词如何产生的音乐的起源说。试举一例为证，如唐玄宗《好时光》词曰：

宝髻"偏"宜宫样，"莲"脸嫩，体红香。眉黛不须"张敞"画，天教入鬓长。莫倚倾国貌，嫁取"个"有情郎。彼此当年少，莫负好时光。

原来五言八句，刘毓盘先生疑其中间"偏""莲""张敞""个"等字，"本属和声，后人改为实字。"又如朱希真的《杨柳枝词》曰：

江南岸，柳枝，江北岸，柳枝，折送行人无尽时，恨分离，柳枝。酒一杯，柳枝，泪双垂，柳枝。君到长安百事违，几时归？柳枝。

《词律》注云："此柳枝二字，当如竹枝，女儿，归棹，年少，作和歌之语，今他无可考，仍以大字书之，且因时、离等字，即叶枝字韵故耳。"可见这首新翻的《杨柳枝》，正是将和声填作实字的好例，而

词的起源，完全是音乐变迁的关系，也不待详证而自明了。

我们要知词的音乐起源，还须晓得唐宋音乐的区分，蔡宽夫《诗话》云（《渔隐丛话·前集》卷十六引）：

> 近时乐家多为新声，其音谱转移，类以新奇相胜，故古典多不存。顷见一教坊老工言：惟大曲不敢增损，往往犹是唐本，而弦索家守之尤严。故言《凉州》者谓之“护求”、“转关”，岂所谓“豪嘈”、“笼撚”者邪？唐起乐皆以丝声，竹声次之，乐家所谓细抹将来者是也。故王建《宫词》云：琵琶先抹绿腰头，小管丁宁侧调愁。近世以管色起乐，而犹存细抹之语，盖沿袭弗悟尔。

由这段我们便得到关于宋代音乐的两个要点，两个什么要点呢？

（1）唐起乐以丝声为主，宋代以管色起乐。

（2）宋代音谱类以新奇相胜。

肯定了这两个要点，于是我们才好开始研究。案《艺苑卮言》谓词名起自胡羌，（原文：《昔昔盐》、《阿鹊盐》、《阿滥堆》、《突厥盐》、《疏勒盐》、《阿那朋》之类，词名之所由起也，其名不类中国者，歌曲变态，起自羌胡故耳。然自《昔昔盐》排律外，余多七言绝，有其名而无其调。）其实何但词名如此，就是当时歌词所用的声音乐器和谱法，也都是受外族影响的。先说声音，毛稚黄曾从音韵方面，来证明慢声之歌，实起于宋。他说：

> 隋唐以前无今世曲，以诗歌八讴唱，即同于曲；其歌之法今已失传，然余尝谓古曲无慢声，何也？于古人之用韵而知之也。今诗韵之缉合叶洽四部，皆闭口入声也，闭口之韵，法无旁通，而余观宋人作填词，其通韵虽不专于闭口，即闭口而无他韵合用者，亦不一而足。至元周德清著《中原音韵》竟废入声，其所以无入声者，凡唱曲作腔，多须曼声，若入声而闭口，则其音詘然而止，岂复能为曼声而作腔乎？此所以宋人填词已溷闭口入声于他韵，而挺斋全

举而废之也。然填词人宋始为长调，号为慢调，则慢声之歌，实起于宋，唐以前故无之，此一证矣。又观唐人诗韵缉合叶洽四闭口入声灿列韵末，是唐人诗歌入唱者，皆用入声闭口矣，若有慢声，岂能用之乎?”（应㧑谦《古乐书·歌声诗谱》第十二引）

可见在宋代确曾发生一种新声。又杜佑《通典》卷一百四十六末一段“四方乐”一条，有“又有新声自河西至者，号胡音，声与龟兹乐、散乐，俱为时重，诸乐咸为之少寝”。这话很可注意。再看托克托等所修《金史》卷三十九本朝乐曲一段云：“世宗九年十一月庚申，上宴于东宫，命奏新声。……辞律不传。十三年四月乙亥，上御睿思殿命歌者歌《女真词》。”（案元周德清《中原音韵》作词十法云：“如《女真风流体》等乐章，皆以女真人音乐歌之”，可为旁证。）原来宋代辽金和宋接壤，在文学上当然不能没有影响。如《浪淘沙》本二十八字，南宋周邦彦的《浪淘沙慢》就有一百三十三字了。这首慢声之歌，万红友说他“精绽悠扬，真千秋绝调”！但不能说与胡部新声无关。并且沈括《笔谈》卷五述当时的乐律界情形，谓：“隋柱国郑译始条具七均，展转相生为八十四调，清浊混淆，纷乱无统，竞为新声。自后又有犯声、侧声、正杀、寄杀、偏字、双字、半字之法。”又《补笔谈》云：“诸调杀声亦不能尽归本律，故有祖调、正犯、偏犯、傍犯，又有寄杀、侧杀、过杀、顺杀，凡此之类，皆后世声律渎乱，多务新声，律法流散；然就其间亦自有伦理，善工皆能言之。”更可见从音乐上观察，宋词除接受唐代西方乐的影响以外，实完全受北方强烈音乐的影响最大。不过唐宋音乐的不同，最重要而可考的，还是在于所用乐器和谱法的方面，而那种以音乐为依归的歌词的活动，也只能活动于所依附产生的这个新音乐的时代。

（一）乐器方面　宋无名氏《续墨客挥犀》卷七云：“问今州郡有公宴，将作曲，伶人呼丝抹将来，此是何义？对曰：凡御宴进乐，多以弦声发之，然后众乐和之，故号丝抹将来。今所在起曲，遂先之以竹声，不唯讹其名，亦失其实矣。”这段话和蔡宽夫《诗话》引王建《宫

词》“琵琶先抹绿腰头”，和凌廷堪《燕乐考原》燕乐以琵琶为首的话，是不谋而合了。不过琵琶曲在唐代虽最盛行，到了后来也终不免随着音乐的变迁而渐失传。如元稹诗云：“琵琶宫调八十一，三调弦中弹不出。”琵琶共有八十四调，稹诗言八十一调，那三调为什么弹不出呢？这不是失传的铁证了吗？唐贺怀智《琵琶谱序》云：“琵琶八十四调，内黄钟、太簇、林钟宫声弦中弹不出，须管色定弦，其余八十一调皆以此三调为准，更不用管色定弦。”既然开始要用管色定弦，便是以管色为主，还能说以琵琶为主吗？所以蔡氏《诗话》接着便谓“近世以管色起乐”，认管色为宋乐之首，简直拿他调声了。陈旸《乐书》有一段最明显的记载道：“觱栗一名悲篥，一名笳管，以竹为管，以芦为首，状类胡笳而窍，后世乐家者流，以其旋宫转器，以应律管，因谱其音为众器之首，至今鼓吹教坊用之，以为头管（按《事物纪原》卷一百三十云：今胡部在管音前，故云头管）。又沈括《梦溪笔谈》有许多地方谈宋燕乐的，但他也说：“近世乐声渐下，尝以问教坊乐工，云：教坊管色，岁月浸深，则声渐差，辄复一易，祖父所用管色，今多不可用。”（《补笔谈》卷一）又徐养源《管色考》也说：“宋世调声俱用管色，元明以来始有箫色笛色，今管色废久矣。”综上各说，可见宋代燕乐，确实是以管色为主，而在这时代的音乐文学——词——也是用管色来演奏的。

（二）乐谱方面　我们由蔡氏《诗话》“音谱转移，类以新奇相胜”这十个字看起来，便知宋代是曾发明了一种新谱，就是现在流传的工尺字谱。案字谱的起源，凌廷堪在《晋秦始笛律匡谬》说：“字谱始于隋龟兹人苏祗婆之琵琶，故唐人因之而定燕乐；沈括《梦溪笔谈》及《辽史·乐志》皆载字谱，本唐人之旧也。”这番话是不大靠得住的。所以徐养源在《字谱考》（荀勖《笛律图注》附录）一篇里，一方面说《辽史·乐志》所载的字谱，就是唐之遗声，一方面又疑惑到唐人何以都没有讲到字谱。他说：“字谱盖起于唐也，宋人论字谱，就予所见，莫先于沈括《笔谈》。沈氏亦不言字谱所起，盖宋与辽皆承唐后，当沈氏时，字谱之行久矣。（括又引唐贺怀智《琵琶谱》云：琵琶八十四调，内黄钟、太

簇、林钟宫声弦中弹不出，须管色定弦；是时已有管色之名，未知有字谱否？怀智，天宝时乐工也。）然唐人乐书如南卓《羯鼓录》、段安节《乐府杂录》之类及《新旧史志》，俱略不及何耶？"陈兰甫《声律通考》更痛快地驳凌氏道："字谱始见于宋人书，为前所未有，何由定其为龟兹乐？"（卷八）的确，最早的字谱，实见于《辽史·乐志》和宋《国朝会要》。《辽史·乐志》云："大乐声各调之中，度曲协音，其声凡十，曰：五凡工尺上一四六勾合，近十二雅律，于律吕各阙其一，犹雅音之不及商也。"这就是字谱的缘起。然《辽史》是元脱脱等编纂，时代较晚，并不能拿来证明字谱即是龟兹的琵琶七调，我们倒可以拿来证明字谱是起于管色传入中国以后无疑。至于《国朝会要》（《太宗因革礼》十八）更为明白了。原文云："景祐二年六月修大乐，李照言：夫胡部之有筚篥，相传目之为梁柱，此言筚篥之声，于胡部管色之中严得其实，不可增减其声，是胡谓之梁柱。其曲法用十字，已极尽人手指之力，过此不可能也，以此十字，能应方响十六声，若方响中去其清声四版，筚篥中去其五六两字，则胡部调曲不可成矣。"案五六即是字谱，这段不是分明证明字谱就是管色的字谱吗？并且宋陈旸之作《乐书》，是在北宋建中、靖国之间，他的话自然是最可靠的，他在说头管后，又说："今教坊所用，上七空，后二空，以五凡工尺上一四六勾合十声谱其声。"可见字谱无疑乎是管色的字谱，并且就是宋词的乐谱了。

三　词的唱法

词是可歌唱的音乐文学，所以唐崔令钦的《教坊记》，列曲调自《献天花》至《同心结》一共三百二十五名，许多都是词家所传小令，而《唐书·艺文志》竟列之于经部乐类，这不是证明了唐时无所谓诗与词之分，凡诗都可歌，词尤其可歌吗？现在试略举本书词名常见者，以便参考。

《浣溪沙》，《浪淘沙》，《菩萨蛮》，《临江仙》，
《西江月》，《苏幕遮》，《诉衷情》，《巫山一段云》，
《三　台》，《渔歌子》，《生查子》，《南乡子》，
《采莲子》，《雨霖铃》，《女冠子》，《梦江南》，
《南歌子》，《八拍蛮》，《醉花间》，《乌夜啼》，
《摘得新》，《绿　腰》，《长相思》，《洞仙歌》，
《破阵子》，《拨掉子》，《山花子》，《清平乐》，
《帝台春》，《破阵乐》，《醉乡游》，《摸鱼子》，
《十拍子》，《酒泉子》，《甘州子》，《风流子》，
《红娘子》，《兰陵王》，《入阵乐》

音乐与词既结合成这样关系，因此俞樾《词律序》便说："以此知今之词，古之乐也。"王圻《续文献通考》论歌曲也说："长短句如《调笑令》、《菩萨蛮》、《六幺》、《河传》等曲，至宋益盛，《西江月》、《点绛唇》等诗余，皆可弦歌。"我们再看那时候伶妓歌词的情况，如沈义父《乐府指迷》所说："秦楼楚馆所歌之词，多是教坊乐工及闹井做赚人所作。只缘音律不差，故多唱之，求其下语用字，全不可读。"由此可见在五代宋词人填词以前，已有许多歌妓舞女在那里传播新声，到了那些名士们依曲拍为句，替她们做词的时候，于是词便成了代表时代的音乐文学了。最有名的是柳屯田作《乐章集》的一段故事。叶梦得《避暑录话》记道：

柳永善为歌词，教坊乐工每得新腔，必求永为词，始行于世。余仕丹徒，尝见一西复归朝官云：凡有井水处，即能歌柳词，亦言其传之广也。

又晏几道《小山词》跋道：

……始时沈十二廉叔，陈十君宠家有莲鸿蘋云，品清讴娱客，每

得一解，即以草授诸儿，吾三人持酒听之，为一笑乐。已而君宠疾废卧家，廉叔下世，昔之狂篇醉句，遂与两家歌儿酒使，俱流转于人间。

又《吹剑录》一段记载：

东坡在玉堂日，有幕士善歌，因问：我词何如柳七？对曰：柳郎中词只合十七八女郎，执红牙板，歌“杨柳岸晓风残月”，学士词须关西大汉，抱铜琵琶，执铁绰板，唱“大江东去”。东坡为之绝倒。

又蔡絛《铁围山丛谈》记道：

少游女婿范仲温字元实，常预贵人家会。贵人有侍儿喜歌秦少游长短句，坐间略不顾及，酒酣欢洽，始问此郎何人。仲温遽起叉手对曰：某乃“山抹微云”女婿也，闻者为之绝倒。

由上可见词的唱法，在宋时代传布之广。然追溯起来，真正新的音乐文学——词——的成立，仍不能不归功于五代，词到南唐二主已经开始变旧声作新声了。徐釚《词苑丛谈》记道：

唐主尝制小词云：曾宴桃源深洞，一曲舞鸾歌凤。长记别伊时，和泪出门相送。如梦，如梦，残月落花烟重。此庄宗自度曲也。又《古今词话》云：后唐庄宗修内苑，掘得断碑，中有三十二字。庄宗使乐工入律歌之，名曰《宴桃源》，一名《忆仙姿》。

这就是词在音乐上成功的时代了。自此以后，由北宋到南宋，引而伸之，至于一腔数十百字，有所谓“侧犯”、“二犯”、“三犯”、“四犯”，此前音乐更进化了。一直到元遗山所有的词，都是可以歌

唱的。我们现在只要打开徐釚的《词苑丛谈》，或张宗橚的《词林纪事》一看，随手可得许多的实证来证明这一句话。现在既把我搜集所得的录之：

(其一)《道山诗话》：晏文献公为京兆，辟张先为通判，新纳侍儿，公甚属意。先能为诗词，公雅重之。每张来令侍儿出侑觞，往往歌子野所为之词。

(其二)《后山丛谈》：文元贾公居守北都，欧阳永叔使北还，公预戒官妓辨词以劝酒，妓唯唯，复使都听召而喻之，妓亦唯唯，公怪叹以为山野。既燕，妓奉觞歌以为寿，永叔把盏侧听，每为引满，公复怪之，召问所歌，皆其词也。

(其三)《后山诗话》云：柳三变游东都南北二巷，作新乐府，骫骳从俗，天下咏之，遂传禁中。宋仁宗颇好其词，每对酒必使侍妓歌之再三，三变闻之，作宫词《醉蓬莱》，因内官达后宫，且求其助，仁宗闻而觉之，自此不复歌此词矣。

(其四)《古杭杂记》云：太学郑文秀，川人，其妻孙氏寄《忆秦娥》词云："花深深，一钩罗袜行花阴。行花阴。闲将柳带，试结同心。日边消息空沉沉。画眉楼上愁登临。愁登临。海棠开后，望到如今。"一时传播，酒楼妓馆皆歌之。

(其五)《研北杂志》云：小红，范成大青衣也，有色艺，成大请老，姜夔诣之。一日授简征新声，夔制《暗香》、《疏影》两曲，成大使二妓歌之，音节清婉。成大寻以小红赠之。其夕大雪，过垂虹，赋诗曰："自喜新诗韵最娇，小红低唱我吹箫。曲终过尽松陵路，回首烟波十里桥。"夔喜自度曲，吹洞箫，小红歌而和之。

(其六)《古今词话》云：辛稼轩守南徐日，每命侍姬歌其所作《贺新郎》，自诵其中警句："我见青山多妩媚，料青山见我应如是"与"不恨古人吾不见，恨古人不见吾狂耳"。歌竟，拊髀自

笑。顾问座客何如？既而作《永遇乐》，“千古江山，英雄无觅，孙仲谋处。”特置酒招客，使妓按歌，自击节。

（其七）刘改之过作《唐多令》云：“芦叶满汀洲，寒沙带浅流。二十年重过高楼。柳下系船又未稳，能几日，又中秋。黄鹤断矶头，故人曾到否？旧江山都是新愁，欲买桂花同载酒，终不似少年游。”刘此词，楚中歌者竞唱之。

（其八）《铁围山丛谈》云：宣和初，燕乐初成。八音告备。因作《徵招》、《角招》，有曲名《黄河清慢》者，音调极韶美。晁次膺作此词时，天下无问遐迩大小，虽伟男髫女，皆争唱之。

（其九）西秦张叔夏《玉田词》云：沈梅娇杭妓也，忽于京都见之。把酒相劳苦，犹能歌周清真《意难忘》、《台城路》二曲，因属余记此事，词成，以罗素帨书之。

（其十）京师城外万柳堂亦一宴游处也，野云廉公一日于中置酒，招疏齐卢公、松雪赵公同饮。时歌儿刘氏名解语花者，左手折荷，右手执杯，歌《小圣乐》云：“绿叶阴浓，遍水亭池阁，偏趁凉多。海榴初绽，朵朵蹙红罗。乳燕雏莺弄语，对高柳鸣蝉相和。骤雨过，似琼珠乱撒，打遍新荷。人生百年有几，念良辰美景，休放虚过。富贵前定，何用苦张罗。命友邀宾，赏饮芳醑。浅斟低歌且酩酊，从教二轮来往如梭。”（右调元遗山制。）

由上举例，可见词是可歌无疑了。作词而不可歌，即如东坡说者谓其“词虽工而多不入腔，正以不能唱曲”（《渔隐丛话》卷四十三引）。其实苏词并非绝对不可唱，只是曲子中缚不住耳。《艺苑卮言》说得好：“昔人谓铜将军铁绰板唱苏学士大江东去，十八九岁好女子唱柳屯田杨柳岸晓风残月，为词家三昧。然学士此词亦自雄壮，感慨千古，果令铜将军于大江奏之，必能使江波鼎沸。至咏《杨花水龙吟慢》，又进柳妙处一尘矣。”宋翔凤《乐府余论》也说：“人谓苏词多不谐音律，则以声调高逸，骤难上口，非无曲度也。”（原注：如今曰俗工不能度《北西厢》之

类。）又说："山谷词尤俚，绝不类其诗，亦欲便歌也。"可见作词必可歌唱，然后才算大家。如现在的词人不知协律，有词无声，也还可叫一声"词"吗？张叔夏《词源》说他的先人晓畅音律："每作一词，必使歌者按之，稍有不协，随即改正。"又说："述词之人，若只依旧本之不可歌者，一字填一字，而不知以讹传讹，徒费思索，当以可歌者为工。"万红友则简直只认与音乐有关的才算作家，他说："明人于律吕无所授受，其所自度，窍恐未能协律。"可见词也不可妄作了。

词的唱法，现在早已失传，冯定远《古今乐府论》云："宋人长短句今亦不能歌，然嘉靖中善胡琴者，犹能弹宋词。"（《乐律表微》卷四《论歌诗》引）其实宋词本用管色演奏，这里用胡琴来弹，早已不是宋人的旧唱法了。直到现在，宋词更不可歌，我们虽也可以学吴梅先生的办法，于无法之中想得一个捷径，就是"两宋旧谱既不可复，姑以歌曲之法歌词"（见《国学研究会演讲录上》第一集）。这虽然比诸空谈音律的好得多，但即非宋人的本来唱法，自也不便说所唱的就是"词"了。并且词之变曲，正当"词"体渐不入歌的时候，可见"音乐文学"古今递传，宋词到了金元时代，也不得不变而为曲，到了现在当然要不可歌了。然词虽不可歌，而关于歌词的方法，如拍子的规定，尚有张炎《词源》《拍眼》一篇。歌声应拍之法，也还有《讴曲旨要》一篇可供参考研究，现在均录之如下，作这一段的结束：

《拍　眼》

法曲、大曲、慢曲之次，引近辅之，皆定拍眼。盖一曲有一曲之谱，一均有一均之拍，若停声待拍，方合乐曲之节。所以众部乐中，用拍板名曰齐乐，又曰乐句，即此论也。《南唐书》云：王感化善歌讴，声振林木，系之乐部为歌板色。后之乐棚前用歌板色二人，声与乐声相应，拍与乐拍相合。按拍二字，其来亦古。所以舞法曲、大曲者，必须以指尖应节，俟拍然后转步，欲合均数故也。法曲之拍与大曲相类，每片不同，其声字疾徐，拍以应之。如大曲

《降黄龙》“花十六”当用十六拍，“前衮”、“中衮”六字一拍，要停声待拍，取气轻巧。“煞衮”则三字一拍，盖其曲将终也。至曲尾数句，使声字悠扬，有不忍绝响之意，似余音绕梁为佳。惟法曲散序无拍，至歌头始拍。若唱法曲、大曲、慢曲，当以手拍。“缠令”则用拍板，嘌吟诜唱诸宫调，则用手调儿，亦旧工耳（此句似有误字）。慢曲有大头曲、叠头曲；有打前拍，打后拍。拍有前九后十一，内有四艳拍。引近则用六均拍，外有序子，与法曲散序中序不同。法曲之序一片，正合均拍，俗传序子四片，其拍颇碎，故“缠令”多用之。绳以慢曲八均之拍不可，又非慢二急三拍与三台相类也。曲之大小皆合均声，岂得无拍？歌者或敛袖，或掩扇，殊亦可哂，唱曲苟不按拍，取气决是不均，必无节奏，是说非习于音者不知也。

《讴曲旨要》

歌曲令曲四掯匀，破近六均慢八均。官拍艳拍分轻重，七敲八掯靸中清。

大顿声长小顿促，小顿才断大顿续。大顿小住当韵住，丁住无牵逢合六。

慢近曲子顿不叠，歌飒连珠叠顿声。反掣用时须急过，折拽悠悠带汉音。

顿前顿后有敲掯，声拖字拽疾为胜。抗声特起直须高，抗与小顿皆一掯。

腔平字侧莫参商，先须道字后还腔。字少声多难过去，助以余音始绕梁。

忙中取气急不乱，停声待拍慢不断。好处大取气流连，拘出少入气转换。

哩字引浊啰字清，住乃哩啰顿𠳐吪。大头花拍居第五，叠头艳拍在前存。

举本轻圆无磊魂，清浊高下萦缕比。若无含韵强抑扬，即为叫曲念曲矣。

由上所用的音乐术语，有许多现在不能解释的。但可考的如拍板，案王元之《小畜集》有《拍板谣》，略云："麻姑亲采扶桑下，镂脆排焦其数六。双成捧立王母前，曾按瑶池白云曲。律吕与我数自齐，丝竹望我为宗师。总驱节奏在术内，歌舞之人无我欺。"看这首诗，便知宋时拍板的重要。拍子有所谓花拍，即今之赠板。大曲十六拍，如欧阳修词云："贪看六么花十八"；《碧鸡漫志》云："此曲内一叠名花十八，前后十八拍，又四花拍，共二十二拍。"可见当时唱法，似亦非严限按谱直歌，兼许人停声待拍，使声字悠扬，待拍子经过而后转腔，这便谓之"善过度"。如沈括《梦溪笔谈》卷五有一段论词的唱法道："古之善歌者有语：谓当使声中无字，字中有声。凡曲止是一声，清浊高下，如萦缕耳；字则有喉唇齿舌等音不同，当使字字举本皆轻圆，悉融入声中，今转换处无磊块，此谓声中无字，古人谓之如贯珠，今谓之善过度是也。如宫声字而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此字中有声也，善歌者谓之内里声。不善歌者声无抑扬，谓之念曲；声无含韫，谓之叫曲。"由上的话，与《词源·讴曲旨要》有些相符，是很值得注意的。

三 词谱考

词既可歌，就自然应有"乐谱"和"歌录"了。然词之乐谱，即在当时同一歌词，而各家所点拍板，已各不同。宋末沈义父《乐府指迷》说："古曲谱多有异同，至一腔有两三字多少者，或句法长短不等者，盖被教师改换。亦有嘌唱一家，多添了字，吾辈只当以古雅为主，如嘌唱之腔不可作。"可见在宋代词谱已很成问题的了。又如张叔夏《词源》"音谱"一条云："先人晓畅音律，有《寄闲集》，旁缀音谱，刊

行于世”；现在这本张斗南的音谱，也早失传了。词之歌录流传到现在的，只有《类编草堂诗余》一书，此书编于庆元以前，是为着歌唱的便利作的。内容如题：

春景——如秦少游《忆王孙》、《如梦令》，黄山谷《蓦山溪》，周美成《浣溪沙》。

夏景——如周美成《忆王孙》，刘巨源《清平乐》，柳耆卿《诉衷情近》。

秋景——如周美成《霜叶飞》，秦少游《捣练子》。

冬景——如六一居士《忆王孙》，秦少游《如梦令》，黄叔旸《菩萨蛮》。

夜景——如黄叔旸《南乡子》，李知几《临江仙》。

宋翔凤《乐府余论》说：“词分小令中调、长调者，以当筵作。伎以字之多少，分调之长短，以应时刻之久暂。（原注：如今京师演剧，分小出、中出、大出相似。）《草堂》一集，盖皆以征歌而设，故别题春景、夏景等名，使随时即景，歌以娱客。题吉席庆寿，更是此意。其中词语，间与集本不同，其不同者恒平俗，亦以使歌。以文人观之，适当一笑，而当时歌伎，则必需此也。”（按沈义父《乐府指迷》云：“秦楼楚馆所歌之词，甚至咏月却说雨，咏春却说凉。如《花心动》一词，人目之为一年景。”可为旁证。）又王骥德《曲律》卷四云：“宋词见《草堂诗余》者往往妙绝，而歌法不传，殊有遗恨。予客燕日，亦尝即其词为各谱今调，凡百余曲，刻见《方诸馆乐府》。”由此可见《草堂诗余》虽不知其歌法如何，而要之是当时的歌录，是没有疑义的了。词的旧谱流传到清初的，本有《乐府混成》一书，只“林钟商”一调中，所载谱便有二百余阕，不过这书现已失传。剩下来的，只有明王骥德《曲律》卷四所载“娋声谱”及“小品谱”三段，又不全举其目，这真不能不算“音乐文学史”上一大憾事了。王骥德《曲律》原文照录如下（《曲律》有《广仓学窘丛书》甲类第二集本）：

予在都门日，一友携文渊阁所藏刻本《乐府大全》又名《乐府

混成》一本见示，盖宋元时词谱（即宋词，非曲谱），止林钟商一调中，所载词至二百余阕，皆生平所未见。以乐律推之，其书尚多，当得数十本。所列凡目，亦世所不传。所画谱绝与今乐家不同。有《卜算子》、《浪淘沙》、《鹊桥仙》、《摸鱼儿》、《西江月》等皆长调，又与诗余不同。有《娇木笡》则元人曲所谓《乔木查》，盖沿其名而误其字者也，中佳句有“酒入愁肠，谁信道都做泪珠儿滴”，又“怎知道恁地忆，再相逢瘦了才信得”，皆前人所未道。以是知词曲之书，原自浩瀚，即今曲亦当有详备之谱，一经散逸，遂并其法不传，殊为可惜。今列其目并谱于后，以存典型一斑。

林钟商目，隋呼歇指调

《娋声》	《品》（有大品、小品）		《歌曲子》
《唱歌》	《中腔》	《踏歌》	《引》
《三台》	《倾杯乐》	《慢曲子》	《促拍》
《令》	《序》	《破子》	《急曲子》
《木笡》	《丁声长行》	《大曲》	《曲破》

《娋声谱》

小品谱

正天气凄凉鸣幽砌向枕畔偏恼愁心尽夜苦吟

又戴花殢酒酒泛　金尊花枝满帽笑歌醉拍手戴花殢酒

关于《乐府混成》一书，在别处也有论到他的谱法的，我现在一起汇集起来，以便参考：

（一）周密《齐东野语》卷十“混成集”条（《学津讨原》第十四集本）云：“《混成集》，修内司所刊本，巨帙百余。古今歌词之谱，靡不备具，只大曲一类凡数百解，他可知矣。然有谱无词者居半。《霓裳》一

曲共三十六段。尝闻紫霞翁云：幼日随其祖郡王曲宴禁中，太后令内人歌之，凡用三十人，每番十人，奏音极高。翁一日自品象管作数声，真有驻云落木之意，要非人间曲也。又言：无太皇最知音，极喜歌，木笪人者，以歌《杏花天》，木笪遂补教坊都管。间忆旧事，因书之以遗好事者，盖二曲皆今人所罕知云。”

（二）毛奇龄《词话》卷二（《西河合集》本）云：“四十八调至宋人诗余，犹分隶之。其调不拘短长，有属黄钟宫者，有属黄钟商者，皆不相出入；非若今之谱诗余者，仅以小令、中调、长调分班部也。其详载《乐府混成》一书。近人不解声律，动造新曲，曰自度曲，试问其所自度者曲隶何律，律隶何声，声隶何宫何调，而乃裥然妄作？有如是耶？（有腔仁曰：四十八调亦非古律，但隋唐以来，相次沿革，必有所受之者，声律微眇，宜以迹求，正谓此也。）”

（三）方成培《香研居词尘》卷二（《啸园丛书》本第六函）云：“《齐东野语》云：《混成集》修内司所刊，至真有驻云落木之意，要非人间曲也云云。……白朴《天籁集》，又有所谓《榷场谱》者，惜此二书不传，其调零落，后人编辑，仅存百一而已。”

由上《乐府混成》即《混成集》，可互相参证。所惜就是原书久佚，明阁本所存林钟商一类失传了，《榷场谱》也失传了，词的乐谱流传到现在的，只有《白石道人歌曲》一书（《彊村丛书本》附张文虎《舒艺室余笔》），可算吉光片羽。张文虎说：“宋人词集存于今者，惟张子野、柳耆卿分著宫调，其有旁谱者，惟尧章此集耳。”可见《混成集》佚去以后，宋人歌词之谱，只有白石的词谱，算得惟一重要的参考书了。案《白石道人歌曲》卷五卷六自度曲，有《扬州慢》（中吕宫）、《长亭怨慢》（中吕宫）、《淡黄柳》（正平调近）、《石湖仙》（越调）、《暗香》（仙吕宫）、《疏影》《惜红衣》（无射宫）、《角招》（黄钟角）、《徵招》《秋宵吟》（越调）、《凄凉犯》《翠楼吟》（双调）等皆书旁谱，现在即将其《暗香》《疏影》两谱列后，给朋友们大家研究一下。

《暗香》（仙吕宫）

辛亥之冬，予载雪诣石湖。止既月，授简索句，且征新声。作此两曲，石湖把玩不已，使工妓隶习之，音节谐婉，乃名之曰《暗香》、《疏影》。

暗　香

旧时月色。算几番照我，梅边吹笛，唤起玉人，

不管清寒与攀摘。何逊而今渐老，都忘却春风词笔。

但怪得竹外疏花，香冷入瑶席。江国，正寂寂。叹寄与

路遥。夜雪初积，翠尊易泣，红萼无言耿相忆，长记曾

携手处，千树压西湖寒碧。又片片吹尽也，几时见得。

疏　影

苔枝缀玉，有翠禽小小，枝上同宿。客里相逢，

篱角黄昏，无言自倚修竹。昭君不惯胡沙远，但暗

忆江南江北。想佩环月夜归来，化作此花幽独。

犹记深宫旧事，那人正睡里，飞近蛾绿。莫似

春风，不管盈盈，早与安排金屋。还教一片随波去，

又却怨玉龙哀曲。等恁时重觅幽香，已入小窗横幅。

这个旁谱写的是当时俗字，《舒艺室余笔》案《古今谱法》，合作“ㄙ”，⿱下四四并作“マ”，⿱下一一并作“一”，上作“么”，勾作“レ”，尺作“人”，⿱下工工作“工”，⿱下凡凡作“ワ”，六作“久”，⿱下五五并作“る”，⿱十五作“ろ”。陈澧《声律通考》卷十说：“姜尧章填词及自制曲，每字不注律吕，而注当时俗字。以朱子《琴律说》及《词源》考之，可由俗字而得当时字谱，由当时字谱而得律吕；又以其宫调考之，可由律吕而得其宫商，又由宫商而得其工尺；……此已不啻重译而通矣。而一曲之中，俗字尚有不可识者。”可见我们现在研究姜谱，也是很不容易的事了。虽然戴长庚《律话》以不可识者为拍，但这话在陈兰甫已疑其靠不住，所以我们现在要想按谱唱曲，而词谱法既已亡佚，词也毕竟不可唱了。现在且引吴梅先生的话，作这一节的结束：

> 白石自度曲十七支，备书旁谱，前人解释已详，虽有参差，大抵不甚误谬。至欲付诸歌喉，则仍有所不能，何也？以无节拍可考也。在姜谱未尝无节拍，顾与近世诵习者大异。是以工尺可以寻绎知之，而拍节则各持异说，无一人能折中定断也。

第八章

论　剧　曲

一

“曲”何以到了元时便发达呢？王弇州说：

宋未有曲也。自金元而后，半皆凉州豪嘈之习，词不能按，乃为新声以媚之，而一时诸君，如马东篱、贯酸斋、王实甫、关汉卿、张小山、乔梦符、郑德辉、宫大用、白仁甫辈，咸富有才情，兼喜音律，遂擅一代之长。所谓宋词元曲，信不妄也。

这就是元曲的起源了。可见曲之发生，和当时音乐界之变动极有关系，因为金元所用胡乐在中国当时渐渐盛行；而所传入如《大曲》、《小曲》之类，虽现在不知他的音调如何，从名字上看，已知道都是旧词所不能合奏的，所以有更造新声的必要。按王骥德《曲律》卷四云：

元时北虏达达所用乐器，如筝纂琵琶胡琴浑不似之类，其所弹之曲，亦与汉人不同，见《辍耕录》。不知其音调词义如何，然亦

各具一方之制，谁谓胡无人哉？今并识于此，以广异闻。

《大曲》

《哈八儿图》，《口温》，《也葛倘兀》，《畏兀儿》，《闲古里》，《起土苦里》，《跋四土鲁海》，《舍舍弼》，《摇落四》，《蒙古摇落四》，《门弹摇落四》，《阿耶儿虎》，《桑哥儿苦不丁》（江南谓之《孔雀双手弹》），《答刺》（谓之《白翎雀双手弹》），《阿厮阑扯弼》（《回盏曲双手弹》），《苦只把其》（《吕弦》）。

《小曲》

《哈儿火失哈赤》（《黑雀儿叫》），《阿林捺》（《花红》），《曲律买》，《者归》，《洞洞伯》，《牝畴兀儿》，《把担葛失》，《削浪沙》，《马哈相公》，《仙鹤》，《阿丁水花》。

《回回曲》

《伉俚》，《马里某当当》，《清泉当当》。

又曾敏行《独醒杂志》卷五云："先君尝言：宣和末，客京师，街巷鄙人多歌番曲，名曰《异国朝》、《四国朝》、《六国朝》、《蛮牌序》、《蓬蓬花》等，其言至俚，一时士夫亦皆可歌之。"可见戏曲的来源，确受金元音乐的影响很大。然一面虽完全接受外国音乐的影响，一面还是从本国特有的音乐文学——"词"，脱胎而成为一种新的混合文学。万树《词律》注《南歌子》有一段很透彻的议论："声音之道，古今递传，诗变词，词变曲，同是一理。自曲盛兴，故词不入歌；然北曲《忆王孙》、《青杏儿》等即与词同，南曲之引子与词同者将六十调，是词曲同源也。况词之变曲，正宋元相接处。"可见词之变曲，正当"词"体渐不入歌变为今体曲子的时候，这固然可说是诗的退化，但换一方面，这正是词体的进化。在没有曲时，乐部所唱曲子即是词，既有曲时，便如正宫《端正好》、南吕《一枝儿》、黄钟《醉花阴》、中吕《粉蝶儿》之类，依腔填词，不但可歌而且带舞了。现在试将词曲发达的关系，分作各方面去观察：

（一）宋人词调改为剧曲者 王季烈《螾庐曲谈》卷四“论传奇源流”一条说：“金人之杂剧，并非金人之创作，实沿用宋人之体式，不过宋人全用词调，金人则改为曲牌，然犹每牌必填二支，未失词调体格，则谓金杂剧与宋戏曲，初无二致可也。”这句话很有大部分真理。我们知道最初创造金杂剧一体的，是董解元的《弦索西厢》，（钟嗣成《录鬼簿》卷上云：董解元大金章宗时人，以其创始，故列诸首。）而在《弦索西厢》百年以前，即在宋元祐靖康之间，便有赵德麟的《商调蝶恋花》十阕，述《会真记》事。每阕截取原文为散序，又以一阕起，一阕作结，中间各阕分咏崔莺莺故事，其散序不类词，合乐器而唱，所谓“鼓子词”。鼓子词而后，才有董解元的《西厢挡弹词》、《连厢词》，毛西河《词话》卷二断“鼓子词”为今日戏曲的元祖。他说：“宋末有安定郡王赵令畤者，始作《商调鼓子词》谱，《西厢》传奇则纯以事实谱词曲间，然犹无演白也，至金章宗朝，董解元不知何人，实作《西厢挡弹词》，则有白有曲，专以一人挡弹，并念唱之。嗣后金作清乐，仿辽时大乐之制，有所谓‘连厢词’者，则连唱带演，以司唱一人，琵琶一人，笙一人，笛一人，列坐唱曲。而复以男名末泥，女名旦儿者，并杂色人等，入勾栏扮演，随唱词作举止。如参了菩萨则末泥祗揖；只将花笑捻，则旦儿捻花类。北人至今谓之连厢，曰打连厢，唱连厢，又曰连厢搬演，大抵连四厢舞人而唱其曲故云。”这么一来，可见由“鼓子词”而“挡弹词”而“连厢词”，本是自然演进的趋势。并且“鼓子词”在南宋时在民间很是流行，陆放翁诗《舍舟步归》四首之一云：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场，死后是非谁管得，满村听说《蔡中郎》。”这《蔡中郎》鼓子词，也还是词调体格。“鼓子词”后变名“赚词”也是拿来敷演故事的。案《梦粱录》卷二十：“绍兴年间，有张五午大夫因听鼓板中有太平令，或赚鼓板，即今拍板大节抑扬处是也，遂撰为赚。赚者谓赚之之义，正堪美听中，不觉已至尾声，是不宜为片序也。又有覆赚，其中变花前月下之情及铁骑之类云云。”现在赚词存者，只有《事林广记》戊集卷二所载《圆社市语》，虽不知是何时

人作，但依王静安先生考据（见《宋元戏曲史》），便知是宋遏云社拿来歌唱用的。

原词前有“《唱赚规例》”并录之：

（《遏云要诀》）夫唱赚一家，古谓之道赚。腔必真，字必正，腔有墩亢掣拽之殊，字有唇喉齿舌之异；抑分轻清重浊之声，必别合口半合口之字，更忌马嚣镫子。俗语乡谈，如对圣案，但唱乐道、山居、水居、清雅之词，切不可入以风情花柳艳冶之曲，如此则为渎圣。社条丕赛，筵会吉席，上寿庆贺不在此限。假使未唱之初，执拍当胸，不可高过鼻，须假鼓板衬掇，三拍起引子，唱头一句。又三拍至两片结尾，三拍煞；入序，尾，三拍巾斗煞；入赚，头一字当一拍，第一片三拍，后仿此。出赚三拍，出声巾斗又三拍煞。尾声，总十二拍：第一句四拍，第二句五拍，第三句三拍煞，此一定不逾之法。

（《遏云致语》）　　（筵令用）　　《鹧鸪天》

遇酒当歌酒满斟，一觞一咏乐天真。三杯五盏陶情性，对月临风自赏心。环列处，总佳宾。歌声缭亮遏行云。春风满座知音者，一曲教君侧耳听。

《圆社市语》　　中吕宫《圆里圆》

〔紫苏丸〕相逢闲暇时，有闲的打唤瞒儿。呵喝啰声嗽道赚厮，俺嗏欢喜，才下脚，须和美。试问伊家，有甚夹气。又管甚官场侧背，算人间落花流水。

〔缕缕金〕把金银锭打旋起，花星临照我怎辨避？近日间游戏，因到花市帘儿下，瞥见一个表儿圆，咱每便着意。

〔好女儿〕生得宝妆跷，身分美，绣带儿缠脚，更好肩背。画眉儿入鬓春山翠。带著粉钳儿，更绾个朝天髻。

〔大夫娘〕忙入步，又迟疑，又怕五角冲撞我没跷踢。网儿尽是札，圆底都松例，要抛声忒壮果难为，真人费脚力。

〔好孩儿〕供送饮三杯，先入气，道今宵打歇处，把人拍惜。怎知他水脉透不由得你。咱们只要表儿圆时，复地一合儿美。

〔赚〕春游禁陌，流莺往来穿梭戏，紫燕归巢，叶底桃花绽蕊。赏芳菲，蹴秋千高而不远，似踏火不沾地。见小池，风摆荷叶戏水。素秋天气，正玩月斜插花枝，赏登歌佶料沙羔美，最好当场落帽，陶潜菊绕篱。仲冬时，那孩儿忌酒怕风，帐幕中缠脚忒稔腻。讲论处，下梢团圆到底。怎不则剧。

〔越恁好〕勘脚并打二，步步随定伊，何曾见走衮，你于我，我与你，场场有踢，没些拗背。两个对垒。天王不枉作一对，脚头果然厮稠密密。

〔鹘打兔〕从今后一来一往，休要放脱些儿。又管甚搅闲底，拽闲定白打赚厮，有千般解数，真个难比。

骨自有

〔尾声〕五花丛里英雄辈，倚玉偎香不暂离，做得个风流第一。

总之，词调的变化是由简单趋于复杂，由小令微引长为引（如《阳关引》、《千秋岁引》），近（如《诉衷情近》、《祝英台近》），引而愈长便为慢曲（如《木兰花慢》、《西江月慢》、《浪淘沙慢》），为犯调（如《玲珑四犯》、《花犯》、《例犯》），为垒韵（如《梁州今垒韵》）。到了赚词已经由调之成套，趋向于曲之成套了。还不但如此，元人杂剧由叙事体而变为代言体，由有换头的全阕曲词而变为不用换头的单支曲词，这种体裁也是从词长调中蜕变来的，是在宋杨诚斋的《归去来兮辞引》便开始了的。《诚斋集》第九十七原词如下：

侬家贫甚诉长饥，幼稚满庭闱。正坐瓶无储粟，漫求为吏东西。偶然彭泽近邻圻，公秫滑流匙。葛巾劝我求为酒，黄菊怨，冷

落东篱。五斗折腰，谁能许事，归去去来兮！

老圃半榛茨，山田欲蒺藜。念心为形役又奚悲。独惆怅前迷，不谏后方追。觉今来是了，觉昨来非。

扁舟轻飏破朝霏，风细慢吹衣。试问征夫前路，晨光小，恨熹微。

乃瞻衡宇载奔驰，迎候满荆扉，已荒三径存松菊，喜诸幼入室相携。有酒盈樽，引觞自酌，庭树遣颜怡。

容膝易安栖，南窗寄傲睨。更小园日涉趣尤奇。尽虽设柴门，长是闭斜晖。纵遐观矫首，短策扶持。

浮云出岫岂心思，鸟倦亦归飞。翳翳流光将入，孤松抚处凄其。

息交绝友堑山溪，世与我相违。驾言复出何求者，旷千载今欲从谁。亲戚笑谈，琴书觞咏，莫遣俗人知。

邂逅又春熙，农人欲载菑。告西畴有事要耘耔。容老子舟车，取意任委蛇。历崎岖窈窕，丘壑随宜。

欣欣花木向荣滋，泉水始流澌。万物得时如许，此生休笑吾衰。

寓形宇内几何时？岂问去留为。委心任运无多虑，顾遑遑将欲何之。大化中间，乘流归尽，喜惧莫随伊。

富贵本危机，云乡不可期。趁良辰孤往恣遨嬉，独临水登山，舒啸更哦诗。除乐天知命，了复奚疑。

原来宋人歌曲虽用词调，然如欧阳修的《采桑子》，赵德麟的《商调蝶恋花》，都不过重叠一曲歌之，这只算普通的“联章”（如《乐府雅词》卷上之《九张机》或《十二月鼓子词》等都是），或“转踏”（如《碧鸡漫志》谓石曼卿作《拂霓裳转踏》述开元天宝遗事），和诸宫调还不相似。只有这篇《归去来兮辞引》合诸曲以成全体，每曲只填词几阕，不用换头，这大概为词调较复杂的《诸宫调》无疑。诸宫调体与《董西厢》相近，是可

以入曲说唱的。《梦粱录》云："说唱诸宫调，昨汴京有孔三传编成传奇灵怪，入曲说唱。今杭城有女流熊保保，及后辈女童，皆效此说唱。"又《碧鸡漫志》云："熙宁元丰之间，泽州孔三传始创诸宫调古传，士大夫皆能诵之。"《东京梦华录》记有孔三传《耍秀才诸宫调》，《武林旧事》记诸宫调传奇有高郎妇等四人，可见"诸宫调"一体，在词曲交替接续中间，有很重要的位置。而上面所引杨诚斋所作的《诸宫调》，大概是不满意于当时流行的诸宫调，依其曲拍，仿诸宫调的体裁而作的新声。《蟫庐曲谈》卷四对于这一篇的诸宫调，分析得最清楚（虽然他没有指明这是诸宫调的），他说："此引共十二曲，不著调名，以今考之，则其第一、第四、第十支为《朝中措》。第二、第五、第八、第十一支为《一丛花》。惟其第三、第六、第九、第十二支调名不可考，似《南歌子》而多一末句，此末句似《声声慢》，要亦为词调无疑。然俱不用换头，且纯用代言体。诚斋生于南宋初，卒于开禧二年，则此曲之作，殆与董西厢同时。然则元人杂剧固参合宋金两邦歌曲之体裁以成一种新体。因此可知今日剧曲之体，仍由诗词递演而来，并非由异域所传入也。"这一大段话，不但证明了《归去来兮辞引》和《董西厢》是同时创作的"诸宫调"，（王国维《宋元戏曲史》页五十八云"诸宫调"今其词尚存者，唯金董解元之《西厢》耳。引《西厢》本书卷一"太平赚词"有"比前贡乐府不中听，在诸宫调里却著数"语为证。）而且分明告诉我们，元曲是参合宋金歌曲体裁，而变成功的混血儿。这点是很有文学史的眼光，是很值得我们注意的。

（二）宋人大曲改为剧曲者，词调在慢曲引近之外，有最长的一体，就是大曲。大曲是从唐大曲，即法曲来的。洪迈《容斋随笔》谓："今世所传大曲，皆出于唐。"张炎《词源》论"音谱"一条云："有法曲，有五十四大曲，有慢曲，若曰法曲，则以倍四头管品之（即筚篥也），其声清越。大曲则以倍六头管品之，其声流美，即歌者所谓曲破，如《望瀛》如《献仙音》乃法曲，其源自唐来，如《六么》如《降黄龙》乃大曲，唐时鲜有闻。法曲有散序、歌头，音声近古，大曲有所

不及。若大曲亦有歌者，有谱而无曲，片数与法曲相上下，其说亦在歌者称停紧慢，调停音节方为绝唱。惟慢曲引近则不同，名曰小唱，须得声字清圆，以哑筚篥合之，其声甚正，箫则弗及也。”由这一段，可见法曲起于唐，大曲实兴于宋，这大曲就是我们曲子的又一个起源了。王灼《碧鸡漫志》卷三云：“凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮，始成一曲，此谓大遍。而《凉州排遍》余曾见一本有二十四段。后世就大曲制词者，类从简省，而管弦家又不肯从首尾吹弹，甚者学不能尽。”沈括《梦溪笔谈》（卷五“乐律一”）云：“所谓大遍者，有序、引、歌、䬕、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解，每解有数叠者，裁截用之，谓之摘遍。今人大曲，皆是裁用，悉非大遍也。”可见大曲排遍极多，往往长至数十遍数的。《宋史・乐志》：“宋初置教坊，所奏凡十八调，四十六曲（王国维《唐宋大曲考》谓四十六曲乃四十大曲之误），吴自牧《梦粱录》卷二十谓“汴京教坊大使孟角球曾做杂剧本子，葛守诚撰四十大曲”。虽也有许多人谓有五十大曲的，（陈振孙《书录解题》词类有五十大曲十卷，张炎《词源》有五十四大曲，周密《齐东野语》卷十谓《乐府混成集》所载大曲，凡百余解。），然就现在所传来说，单只有“摘遍”一体。摘遍是从大曲当中摘取其一遍，单谱而单唱之，如宋董颖有《道宫薄媚曲大遍》，现存曾糙《乐府雅词》卷上的，乃不过摘取排遍第八至煞衮三遍。原文如下：

《道宫薄媚》（《西子词》）

排遍第八

怒涛卷雪，巍岫布云，越襟吴带如斯。有客经游，月伴风随。值盛世，观此江山美；合放怀，何事却兴悲。不为回头，旧谷天涯。为想前君事，越王嫁祸献西施。吴即中深机。阖庐死，有遗誓，勾践必诛夷。吴未干戈出境，仓卒越兵，投怒夫差，鼎沸鲸鲵。越为劲敌，可怜脱重围，归路茫然，城郭丘墟，飘泊稽山里。旅魂暗逐战尘飞。天日惨无辉。

排遍第九

自笑平生，英气凌云，万里宣威。那知此际，熊虎途穷，来伴麋鹿卑栖。既甘臣妾，犹不许，何为计？争若都燔宝器，尽诛吾妻子。径将死战决雄雌。天意恐怜之。偶闻太宰，正擅权贪赂市恩施。因将宝玩献诚，虽脱霜戈石室囚系，忧嗟又经时，恨不如巢燕自由归。残月朦胧，寒雨潇潇，有血都成泪。备尝险厄反邦畿。冤愤刻肝脾。

第一撷

种陈谋，谓吴兵正炽，越勇难施。破吴策，惟妖姬。有倾城妙丽，名称西子岁方笄。算夫差惑此，须致颠危。范蠡微行，珠贝为香饵。 苧萝不钓钓深闺。吞饵果殊姿。素肌纤弱，不胜罗绮。鸾镜畔粉面淡匀，梨花一朵琼壶里。嫣然意态娇春，寸眸翦水，斜鬟松翠。人无双，宜名动君王。绣履容易，来登玉阶。

入破第一

窣湘裙，摇汉珮，步步香风起。敛双娥，论时事。兰心巧会君意。殊珍异宝，犹是朝臣未与，妾何人被此隆恩，难令效死。奉严旨，隐约龙姿忻悦，重把甘言说。辞俊雅，质娉婷，天教汝众美兼备。闻吴重色，凭汝和亲，应为靖边陲。将别金门，俄挥粉泪。净装洗。

第二虚催

飞云驶香车，故国难回睇。芳心渐摇，迤逦吴都繁丽。忠臣子胥，预知道，为邦祟。谏言先启，愿勿容其至。周亡褒姒，殷倾妲己。吴王却嫌胥逆耳，才经眼便深恩爱。东风暗绽娇蕊。彩鸾翻妒伊。得取次于飞共戏。金屋看承，他宫尽废。

第三衮遍

华宴夕。灯摇醉粉，菡萏笼蟾桂。扬翠袖，含风舞，轻妙处，惊鸿态。分明是瑶台琼树，阆苑蓬壶景，尽移此地。花绕仙步，莺随管吹。宝帐暖，留春百和，馥郁融鸳被。银漏永，楚云浓，三竿日犹褪霞衣。宿酲轻腕嗅，宫花双带系。合同心时，波下比目，深怜到底。

第四攧拍

耳盈丝竹，眼摇珠翠。迷乐事，宫闱内。事知渐国势陵夷。奸臣献佞，转恣奢淫，天谴岁屡饥。从此万姓，离心解体。越遣使阴窥虚实。叶蚤营边备。兵未动，子胥存，虽堪伐，尚畏忠义。斯人既戮，又且严卷兵士赴黄池。观釁种蠡，方云可矣。

第五衮遍

机有神，征鼙一鼓，万马襟喉地。庭喋血，诛留守，怜屈服，敛兵还。危如此，当除祸本，重结人心，争奈荒迷，战骨方埋，灵旗又指。势连败，柔荑携泣，不忍相抛弃。身在兮，心先死。宵奔兮，兵已前围，谋穷计尽，泪鹤啼猿，闻处分外悲。丹穴纵近，谁容再归。

第六歇拍

哀诚屡吐，甬东分赐，垂暮日，置荒隅，心知愧。宝锷红委。鸾存凤去，辜负恩怜，情不似虞姬。尚望论功，荣归故里。降令曰：吴亡赦汝，越与吴何异。吴正怨，越方疑，从公论，合去妖类。娥眉宛转，竟殒鲛绡，香骨委尘泥，渺渺姑苏，荒芜鹿戏。

第七煞衮

王公子，青春更才美。风流慕连理。耶溪一日，悠悠回首凝思。云鬟烟鬓，玉佩霞裾，依约露妍姿。送目惊喜，俄迂玉趾。同仙骑洞府归去，帘栊窈窕戏鱼水。正一点犀通，遽别恨无已。媚魄千载，教人属意。况当时金殿里。

道调之《媚宫薄》之外还有六七套，如曾布有《新水调》七遍（王明清《玉照新志》二卷），史浩有《采莲大曲》延遍以下八遍（史浩《鄮峰真隐漫录》卷四十五），其详见王国维《唐宋大曲考》（《国学论丛·王静安纪念号》页五一—八〇）大概这种大曲的体裁，可分作三段，散序为一段，排遍、攧、正攧为一段，入破以下至煞衮为一段，依我研究结果，自排遍以前还与词调相同，自入破以后，才完全与唱词的法子不同，竟是同元曲的唱法节拍一样了。刘克庄《后村别调·贺新郎》词云："笑煞街坊拍

衮”，宋仁宗语张文定、宋景文谓：“自排遍以前，声音不相侵乱，乱之正也；自入破以后，侵乱矣，至此郑卫也。”（王巩《随手杂录》）而《宋史·乐志》载：“太宗洞晓音律，制曲破二十九。”可证宋大曲的曲破以后，定有一段很好听的很复杂的新音乐，如现在戏剧、快板、摇板之类。因此就有一派新进作家，率性将那排遍以前的曲调抛下，而只注全力来歌唱曲破的腔调，于是稍变“曲破”，便就成功了曲的单调，所谓小令或散套了。吴瞿安先生说得好：“原来这曲子的起源，并不是凭空生出来的，是从宋朝的大曲变出来的。何以见得呢？这种大曲虽是全用词牌凑拢来的，但是却有许多名目，一套里头有散序，有入破，有虚催，有实催，有衮拍，有歇拍，比较现在戏剧，什么慢板倒板二六等名色，也算得是一样的。元剧里面每句曲子，一定有八九只，多的也许有十七八只，唱起来先慢后快，还有锣鼓按定拍子，竟是同大曲一鼻孔出气的，我就决定元剧是宋朝的大曲变成的。”（《元剧略说》，见《小说月报》第二十七卷号外《中国文学研究》）任二北先生更有一段很透彻的议论道：“按词中大曲多者有二十余遍体段之长，超过曲中长套，乃在宋时为便于歌唱。对于此种冗长之大曲，久有摘遍之办法，即就大曲之若干遍中，摘取其声音美听，且可单独传唱，起始无碍者，一遍作为慢曲，如《泛清波摘遍》、《熙州摘遍》是也。”（《散曲之研究》，见《东方杂志》第二十三卷第七号）因为有摘遍，所以大曲入破，可以转而为活泼清新的最美丽的歌声，所谓“散套”，所谓“小令”，所谓“叶儿”，固然是从宋朝的曲破变出来，就是那有白有唱的杂剧，也何尝不是由于多遍相联的大曲脱胎来的呢？

（三）宋人乐舞改为杂剧者　唐宋乐舞多从西方边地输入，如最有名的《霓裳羽衣舞曲》，亦本为西凉创作，相传是用梵字写成的（见《梦溪笔谈》卷五）。又有《柘枝舞》，如《乐苑》所说：“羽调有《柘枝曲》，商调有《屈柘枝》，此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声，其来也，于二莲花中藏花坼而后见，对舞相占。”这《柘枝曲》也是从西方来，至宋还很盛行。沈括《梦溪笔谈》卷五云：“《柘枝》

旧曲遍数极多，如《羯鼓录》所谓《浑脱解》之类，今无复此遍。寇莱公好《柘枝舞》，会客必舞《柘枝》，每舞必尽日，时谓之‘柘枝颠’。今凤翔有一老尼，犹莱公时柘枝妓，云当时《柘枝》，尚有数十遍。”又《鄮峰真隐漫录》所载《柘枝舞》，首吹《柘枝令》，次吹《射雕遍连歌头》，次吹《朵肩遍》，次吹《蝴蝶遍》，次吹《画眉遍》。除《柘枝令歌头》外，都是有声无辞，可算很纯粹的歌舞剧了。此外还有很多戏剧，如《大面》（又名《代面》）、《拨头》（又名《钵头》）、《踏谣娘》、《苏中郎》、《窟礧子》、《参军戏》和宋代的滑稽戏剧等，这些散见于《旧唐书·音乐志》、《乐府杂录》、《教坊记》和宋人笔记小说的，我们都认为和元杂剧的运动是很有关系。如“参军”即后世角色中的“净”和“丑”，《踏谣娘》中的“假妇人”即后世的旦角；再看《武林旧事》卷二所载名队，其中装作种种人物，联演了种种故事，都是后来剧名曲名的根由来历，更是不消说了。但就其中最重要而容易被人忽略过去的一点，是从乐舞变为戏剧的初步，即由于歌者与舞者合而为一。按毛西河《词话》卷二云：

古者歌舞不相合，歌者不舞，舞者不歌，即舞曲中词，亦不必与舞者扮演照应。自唐人作《柘枝词》、《莲花镟歌》，则舞者所执与歌者所措辞，稍稍相应，然无事实也。……至元人造曲，则歌者舞者合为一人，使勾栏舞者自司歌唱，而第设笙笛琵琶以和其曲，每入场以四折为度，谓之杂剧。其有连数杂剧而通谱一事，或一剧，或二剧，或三四五剧，名为院本。《西厢》者合五剧而谱一事者也，然其时司唱犹属一人，仿连厢之法，不能遂变。往先司马从宁庶人处得《连厢词例》，谓：司唱一人，代勾栏舞人执唱。其曰代唱，即已逗勾栏舞人自唱之意。但唱者只二人，末泥主男唱，旦儿主女唱，他若杂色入场，第有白无唱，谓之宾白，宾主对，以说白在宾而唱者自有主也。至元末明初，改北曲为南曲，则杂色人皆唱，不分宾主矣。少时观《西厢记》，见每一剧必有《络丝娘》煞

尾一曲，于扮演人下场后复唱，且复念正名四句，此是谁唱谁念，至末剧扮演人唱《清江引》曲，齐下场后，复有随煞一曲，正名四句，总目四句，俱不能解唱者念者之人，及得《连厢词例》，则司唱者在坐间，不在场上，故虽变杂剧，犹存坐间代唱之意。此种移踪换迹，以渐转变。

这一大段话，我以为从戏剧发生史看，是很有大部分真理。宋人乐舞如洪适《盘洲集》卷七十八所载之《勾降黄龙舞》《勾南吕薄媚舞》，都是拿旦扮演故事用的，除勾队词外，便都是有声无词，不过到了史浩的剑器舞（《鄮峰真隐漫录》卷四十六），便歌者和舞者已很相接近罢了。

《剑　　舞》

二舞者对厅立裀上，竹竿子勾念毕，乐部吹剑器曲破，作舞一段了，二舞者同唱《霜天晓角》。

荧荧巨阙。左右凝霜雪。且向玉阶掀舞，终当有用时节。唱彻。人尽说。宝此刚不折。内使奸雄落胆，外须遣豺狼灭。

乐部唱曲子，作舞剑器曲破一段，二人分立两边，别两人汉装者出，对坐，桌上设酒果，竹竿子念：

伏以断蛇大泽，逐鹿中原。佩赤帝之真符，接苍姬之正统。皇威既振，天命有归。量势虽盛于重瞳，度德难胜于隆准。鸿门设会，亚父输谋。徒矜起舞之雄姿，厥有解纷之壮士。想当时之贾勇，激烈飞扬。宜后世之效颦，回旋宛转。双鸾奏技，四座腾欢。

乐部唱曲子，舞剑器曲破一段。一人左立者上裀舞，有欲刺右汉装者之势。又一人舞进前，翼蔽之。舞罢，两舞者并退，汉装者亦退。复有两人唐装出，对坐，桌上设笔砚纸，舞者一人换妇人装，立裀上，竹竿子念：

伏以云鬟耸苍壁，雾縠罩香肌。袖翻紫电以连轩；手握青蛇而

的砾。花影下游龙自跃，锦裀上跄凤来仪。轶态横生，瑰姿谲起。领此入神之技，诚为骇目之观。巴女心惊，燕姬色沮。岂唯张长史草书大进，抑亦杜工部丽句新成。称妙一时，流芳万古。宜呈雅态，以洽浓欢。

乐部唱曲子，舞剑器曲破一段，作龙蛇蜿蜒曼衍之势。两人唐装者起，二舞者一男一女对舞，结剑器曲破彻，竹竿子念：

项伯有功扶帝业，大娘驰誉满文场。合兹二妙甚奇特，欲使嘉宾酹一觞。霍如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海含晴光。歌舞既终，相将好去。

念了，二舞者出队。

但我们要问，歌者与舞者为甚么后来便合而为一呢？我以为这是渐渐演变的结果。案《东京梦华录》谓："杂剧入场，一场两段"，陈旸《乐书》卷一百八十五云："优伶常舞大曲，惟一工独进，但以手袖为容，踏足为节，其妙串者，虽风旋鸟蹇不逾其速矣。然大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、襄鼓、大鼓与丝竹合作，勾拍益急，舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍，姿制俯仰，姿态百出。"又欧阳修所谓"入破舞腰红乱旋"，可见从北宋来，入破以后已为乐舞中最精彩的一段，和前一段的舞态段落，是截然不相同的。在这最美妙的一段，舞者在自己舞蹈之中，高兴起来不要代唱，唱只把曲子，这便是杂剧的起源。祝允明《猥谈》云："南戏出于宣和之后，南渡之际，谓之温州杂剧。予见旧牒，其时有赵闳夫《榜禁》，颇述名目，如《赵真女》、《蔡二郎》等亦不甚多，以后日增，今遍满四方，转转改益，又不如旧，而歌唱愈缪，极厌观听，盖已略无音律腔调。"这是后来的话，似乎和北曲还没有多大干涉，然在宣和间，既有杂剧发生，则这种杂剧很可假定为歌舞合一的杂剧的起源，而给元剧以重要的影响的。这就是剧曲起源又一个原因了。

二

剧曲是备歌唱的，最初发生的是小令，其实就是那时民间所唱小调，大抵为闹井做赚人作来单独歌唱用的。元燕南芝庵论曲说“……街市小令，唱尖新倩意”，又王骥德《曲律》卷三论“渠所谓小令，盖市井所唱小曲也”。这种小曲声调尖新，一经文学的陶冶，便是元时的小令了。小令有尾声为套数，《曲律》卷三论套数云：“套数之曲，元人谓之乐府”，它的妙处是“字响调圆，有色有声”，可以备歌唱是无疑了。套数再变方才有董解元的《弦索西厢》或《西厢挡弹词》。这一部《西厢》，在元明时代还有人知道唱它，《录鬼簿》卷下云：“胡正臣杭州人，与志甫、存甫及诸君交游，董解元《西厢记》自吾皇德化至于后篇，悉能歌之。”又张元长《笔谈》云：“董解元《西厢记》曾见之卢兵部许，一人援弦，数十人合座，分诸色目而递歌之，谓之磨唱。卢氏盛歌舞，然一见后无继者，赵长白云：一人自唱，非也。”（焦循《剧说》卷二引此）《曲话》云：“董解元作《西厢挡弹词》，曲中夹白，挡弹念唱统属一人，然尚未以人扮演也。”可见《弦索西厢》的唱法，流传也算很久。不过讲到唱法，便有许多不同的见解，依我意思，即在当时，也是有两种唱法。这两种唱法是由于有两种《西厢》本子的不同，施国祁《礼耕堂丛说》云：“此本无出名关目，行间全载宫调，引子尾声率填乐府方言，不采类书故实，曲多白少，不注工尺，是流传读本，与院妓刘丽华口授者不同。”可见《西厢》原有诸宫调本、院本两种。院本就是行院之本，行院是金元时代的妓馆，在那里所演唱的本子，就叫做院本。所以《顾曲杂言》云：“金章宗时董解元《西厢》尚是院本模范，在元末已无人能按谱唱演，况后世乎？”可见院本是有出名关目，是给院妓拿来按谱唱演用的，和张元长所见卢氏唱法，当然是大不相同了。解元以后元人杂剧有五百六十六本，自从关（汉卿）马（东

篱）郑（德辉）白（仁甫）王（实甫）出来，一时中原弦索，披靡天下。案《暖姝由笔》云："有白有唱者名杂剧，扮演戏文跳而不唱者名院本"，这种区别，是很无谓的。（《辍耕录》云：金有院本、杂剧、诸宫调，杂剧院本其实一也，国朝院本杂剧始厘而二之。）然而由此我们却知道杂剧发生，正当金院本渐不入歌的时候，不过讲到杂剧的排场，虽然有白有唱，比较于后来演戏情形，仍不免呆板和幼稚。《螾庐曲谈》卷二"论剧情与排场"一条云：

> 元时演剧情形与今不同，唱者司唱，演者司演，司唱者与司琵琶、司笙、司笛之人，并列于坐，而以末泥旦儿并杂色人等入勾栏搬演，随唱词作举止。如唱参了菩萨则末泥只揖，只将花笑捻，则旦儿捻花之类。是以北曲每折动辄一二十支，限于一人歌唱，而并不嫌其长，以今日搬演之法行之，则非节去数曲不可。又元人于剧情某事宜虚写某节宜实演，亦每欠斟酌。即如《北西厢》之《酬简》折，若依其曲文搬演之，几与一幅横陈图无异。李日华《南西厢》之《佳期》折，即用其曲文，而张崔先下，红娘在门外窥伺，将此等词句出诸红娘之口，便不觉其淫亵矣。总之曲文之朴茂本色，明人不如元人，国朝不逮明人；而排场之周匝，关目之细察，则后人实胜于前人。

因为元杂剧也不过代表一时代的音乐文学，所以到了明代便渐渐与音乐脱离关系，就只剩得二百五十种的杂剧了。这二百五十种当中，可以歌唱的还很少，我们看明何元朗《曲论》便知道了。如说：

> 郑德辉杂剧，据《太和正音谱》所载总十八本，然入弦索者惟《㑳梅香》、《倩女离魂》、《王粲登楼》三本，今教坊所唱率多时曲，此等杂剧古词皆不传习。三本中独《㑳梅香》头一折点绛唇尚有人会唱，至第二折惊飞幽鸟，与《倩女离魂》内人去阳台，

《王粲登楼》内尘满征衣，人久不闻弦索中有此曲矣。

直到现在，这三本杂剧，仍保存在臧懋叔《元曲选》里，但有谁知道唱它呢？可见北剧之亡，实亡于明代时曲手里，这就是所谓“南曲”了。《曲论》又说：

> 余家小鬟记五十余曲，而散套不过四五段，其余皆金元人杂剧也。南京教坊人所不能知。老顿言：顿仁在正德爷爷时随驾至北京，在教坊学得，怀之五十年。供筵所唱，皆是时曲，此等辞并无人问及，不意垂死，遇一知音。

由他的话，杂剧的歌唱，岂不是几乎成了绝学吗？这时南曲盛行一时，倒是元人南戏，可歌唱的还多些。《曲论》说：

> 南戏自《拜月亭》之外，如《吕蒙正》红妆艳质，喜得功名遂；《王祥》内夏日炎炎，今日个最关情处，路远迢遥；《杀狗》内千红百翠；《江流儿》内崎岖去路赊；《南西厢》内团团皎皎，巴到西厢；《玩江楼》内花底黄鹂；《子母冤家》内东野翠烟消；《诈妮子》内春来丽日长；皆上弦索。此九种即所谓戏文，金元人之笔也。

因为北曲不谐于南耳，所以东南文人，又稍稍复变新律，才有所谓“南曲”发生。南曲虽起始于荆（《荆钗记》）刘（《白兔记》）拜（《拜月亭》）杀（《杀狗记》），实大备于明代，本来是“杂剧时代”，一变而为“传奇时代”了。《曲品》一书（东海郁蓝生撰）分别杂剧传奇最清楚：

> 杂剧北音，传奇南调。杂剧折数惟四，唱止一人；传奇折数必多，唱必匀派。杂剧但摭一事颠末，其境促；传奇备述一人始终，

其味长。无杂剧则孰开传奇之门，非传奇则未畅杂剧之趣也。传奇既盛，杂剧寖衰，北里之管弦播而不远，南方之鼓吹簇而弥喧。

又《曲律》卷四论南北曲云：

以声而论，则关中康德涵所谓：南词主激越，其变也为流丽；北曲主慷慨，其变也为朴实。惟朴实故声有矩度而难借，惟流丽故唱得宛转而易调。吴郡王元美谓南北二曲，譬之同一师承而顿渐分教，俱为国臣而文武异科。北主劲切雄丽，南主清峭柔远。北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北辞情少而声情多，南声情少而辞情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱，此其大较。

原来自传奇登场，音乐才尽洗去北曲古鲁兀剌的风气，而为委曲宛转的传奇。然明时虽有南曲，却用弦索官腔，直到嘉隆间，昆山出了个魏良辅，才渐渐改换旧习，于是而南曲才和北曲截然分开，北曲的弦索也变成了南曲的鼓板，这就是所谓“昆腔”了。当时南曲也有好几个派别，据徐文长《南词叙录》则有“弋阳腔”、“余姚腔”、“海盐腔”等等，然就中只有“昆山腔”是最有影响的。他说：“惟昆山曲止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。……此即旧声而加以泛艳者也。”这种泛艳的昆山腔出来，把弋阳、余姚、海盐都打倒了。当时即偶唱北曲一二调，也改为昆曲的北曲。魏臧书《集成曲谱序》述昆曲的历史很详，他说：

嘉靖间昆山梁伯龙作《浣纱记》，太仓魏良辅为之订谱，创水磨调以歌之，即今之昆曲也。良辅并将旧有之传奇杂剧，改正腔拍，变为水磨调，于是昆曲盛行，北曲之音节遂以失传，即南方梨园向习之弋阳、海盐、余姚诸腔，亦俱废弃。溯自有明嘉靖，以逮

> 国朝道，三百余年间，南北歌场之坛坫者，厥惟昆曲。盖昆曲虽创自明人，而其腔格犹有宋词倚声之遗意；况其曲文却为骚人墨客之名作，宜乎风行宇内，村讴俚唱，莫敢争衡也。

他却不知昆曲在当时正是流传在平民口上的歌辞，如《浣纱记》就是好例。王元美诗云："吴阊白面冶游儿，争唱梁郎雪艳词"，可见昆曲盛行的状况了。昆曲既行，于是天下才有清音，对于旧日北曲的南曲，不得不算一大进化了。

到了清代，传奇的作品，更比前代多了好些，如尤悔庵、毛西河、吴梅村、袁于令、孔尚任、洪昉思、李笠翁、蒋苕生，他们的作品都是可以拿来演奏的。我们现在只要打开支丰宜的《曲目表》一看，便知清代的传奇有五百五十余本。杂剧还不在内，可见清代文学本应该把传奇来代表时代了。我们不信，请读"可怜一夜长生殿，断送功名到白头"（见李调元《雨村曲话》卷下）和"一曲方成传乐府，十千随到付缠头"（见梁廷枏《曲话》卷三）之句，便知清代戏曲有怎样的价值了。不但《长生殿》、《西楼记》和《桃花扇》如此，就是李笠翁的曲，也都可以排演。《雨村曲话》卷下云："李渔音律独擅，近时盛行其《笠翁十种曲》，世多演《风筝误》，其《奈何天》曾见苏人演之。"我可以大胆说一句话，传奇在清道咸以前，实在是一种"音乐文学"，也就是"平民文学"。直到光宣之间，曲的唱法，才渐渐无人知道。魏䤵书记道："乾嘉而后，考据之学日进，作传奇者日鲜，然王梦楼、钮匪石犹以精于度曲闻。王仲瞿、舒铁云尚有杂剧之作，道咸以降，文人绝口不谈此事，昆曲遂日见陵替。重以洪杨之乱，东南糜烂，弦歌闻寂，京师梨园改习楚歌秦声，以媚俗耳，于是昆曲益衰微矣。"于是昆曲也变成"贵族文学"，也渐渐不可歌了。

但昆曲的衰亡，自有衰亡的原因，这也只有内行的知道。吴梅先生在《词余讲义》里归源于"文人不善讴歌"，而胡适之先生在《文学进化观念与戏剧改良》一篇，则以为"传奇的大病，在于太偏重乐曲一方

面”，这话分别来看，很有趣味。须知传奇衰亡，实由于度曲的方法渐渐失传，“余意所在，不妨拗折天下人嗓子”(汤义仍的话)，这才是传奇真正衰亡的原因。适之先生反对乐曲说：“中国戏剧一千年来，力求脱离乐曲一方面的种种束缚，但守旧性太大，未能达到自由与自然的地位。”其实适之先生不知道文学是死的，只因乐曲能给文字以直观的原质，所以文字活起来了。所以可被以管弦的文学，才是真正自由与自然的文学。传奇的最初作者，本都只是以本色见长，“读之不成句，而讴之始协”，这可说就是传奇的好处，也就是传奇所以能代表时代的原因了。不错！现在的传奇，只可供上流人士的赏玩，但我们也该睁开眼睛看看，道咸以前昆曲在民间盛行的状况。所以我始终承认传奇体是明清时代的代表文学，它的乐曲在当时自有他的位置，用不着我们现在去攻击他。但是适之先生既贯彻其“废曲用白”的主张，就很大胆地说：

明代已有终曲无一曲的传奇，如屠长卿的《昙花梦》。可见此时可以完全废曲用白了。但后来不但不如此，并且白越减少，曲词越增多，明朝以后，除了李渔，竟连会做好白的人却没有了。所以在中国戏剧进化史上，乐曲一部分本可以渐渐废去，但也依旧存留，遂为一种“遗形物”。(《文存》页二四三)

今后之戏剧，或将全废唱本而归于说白，亦未可知，此亦由文言趋于白话之例也。(《文存》页四六)

我以为“废唱用白”实在是由文言变为白话诗文的一大关键！其实讲起来，中国文学的好处，在一时代有一时代的新声，即一时代有一时代的“音乐文学”。似现在的白话诗，只有几篇零碎重叠的作品，或是新兴的小诗，不但不可歌唱，而且很多念都不上口，这是文学革命过渡期应有的现象，不能讳言。然我们现在却忍不住了，我们敢大胆宣布我们的主张，是：“用现代的白话，建设比昆曲更进一层的‘诗剧’，并且这种‘诗剧’是可以歌唱的，并且平民都可以歌唱的。”

至于前述戏曲的唱法，也有可考者。元燕南芝庵有《唱论》甚详，载《辍耕录》，今录要如下：

歌之格调：

抑扬顿挫，顶叠垛换，萦纡牵结，敦拖呜咽，推题丸转，摇欠遏透。

歌之节奏：

停声，待拍，偷吹，拽捧，字真，句笃，依腔，贴调。

凡歌一声，声有四节：

起末，过度，揾簪，攧落。

凡歌一句，句有声韵：

一声平，一声背，一声圆，声要圆熟，腔要彻满。

凡一曲中，各有其声：

变声，敦声，机声，啀声，困声。

三过声：

偷气，取气，换气，歇气，就气，有一口气。

歌声变件，此惟北曲有之：

三台，破子，遍子，攧落，实催，全篇，尾声，赚煞，随煞，隔煞，羯煞，本调煞，三煞，十煞，拐子煞。

唱曲门户：

小唱，寸唱，慢唱，坛唱，步虚，道情，撒炼，带烦，瓢叫。

凡唱声病：

散散，焦焦，乾乾，洌洌，哑哑，嗄嗄，尖尖，低低，雌雌，雄雄，短短，憨憨，浊浊，赸赸，格嗓，囊鼻，摇头，歪口，合眼，张口，撮唇，撇口，昂头，咳嗽，添字。

涵虚子《论唱》云：

凡人声音不等：

有川嗓，有堂声，皆合箫管；有唱得雄的，失之村沙；唱得蕴

拭的，失之乜斜；唱得本分的，失之老实；唱得用意的，失之穿凿；唱得打掐的，失之本调；唱得轻巧的，失之闲贱。

又云：凡歌节病：

有唱得困的，灰的，涎的，叫的，大的。有乐府声，撒钱声，拽锯声，猫叫声。不入耳，不着人，不彻腔，不入调。工夫少，遍数少，步力少，官场少。字样讹，文理差。无丛林，无传授。拗嗓，劣调，落架，漏气。

上面唱曲名言，都是就杂剧的唱法说的。至于传奇昆曲的唱法，散见魏良辅《曲律》，沈宠绥《度曲须知》，李笠翁《曲话》，徐大椿《乐府传声》等书，可自参考。近人兼作词制谱度声之长者，有吴梅（瞿安）先生，用不着我们观场矮人，再多说甚么话了。

三

戏曲的选集和曲律一类的书，如《纳书楹》、《吟香堂》、《缀白裘》、《集成曲谱》和《雍熙乐府》、《九宫大成谱》等，都是专供作曲，或梨园家搬演用的。我们就这些曲谱，不但看出几百年来剧场上所最流行的时剧是甚么，我们还从音谱即丝板和工尺谱上，越发晓得歌唱戏曲的方法。不过这类学问，近来学者讨论得已经很多，并且原书具存，要拿来作比较的研究，也很容易。我们现在且撇开一切不提，单从元剧的乐拍讲起。元戚辅之《佩楚轩客谈》记赵子昂说："歌曲八字一拍，当云乐节非句也。夫乐不同拍板，以鼓为节。"戚云："当改曰板，与鼓同节尤佳；观此知元曲以八字为一拍，板以鼓为节。"（《香研居词麈》卷三"乐节"一条）到了后来有传腔递板一法。王骥德《曲律》卷四论板眼云："先辈有传腔递板之法，以数人暗中围坐，将旧曲每人歌一句，即以板轮流递按，合数人歌之如一声，按之如一板，稍有紧缓腔先

后板之误，辄记字以罚。如此庶不致腔调参差，即古所谓累累如贯珠者，今至弋阳太平之衮唱，而谓之流水板，此又拍板之一大厄也。”现在我们试就各曲谱来看，也有许多点板的，但同一曲词，而各家所点的板，便各各不同。如《集成曲谱》(玉集卷一页十五)所举《絮阁折北出队子》的末句，有四种宫谱，大不相同。兹列举如右图。

（大成宫譜）既不沙怎得那一斛珍珠去慰寂寥

（納書楹譜）既不沙怎得那一斛珍珠去慰寂寥

（吟香堂譜）既不沙怎得那一斛珍珠去慰寂寥

（通行俗譜）既不沙只問是誰把珍珠去慰寂寥

举这一例，可见曲词即在现在，已经是大同小异了。如叶氏《纳书楹》、冯氏《吟香堂》，虽都是曲谱善本，然不载宾白，不点小眼，当时已不易通行。《集成曲谱》虽小眼宾白一一详载，锣段笛色无不注明，但在最远的将来，歌曲的方法完全失传，安知不像《乐府混成》一样，也有失去的日子呢？《螾庐曲谈》卷三论宫谱一段说得最好，他说：

曲谱之作，由来已久，而宫谱之刊行，则始于康乾之际。南词定律，成于康熙末年，《九宫大成》、《纳书楹》、《吟香堂》皆成于乾隆年间，前此未之见也。所以然者，古时昆曲盛行，士大夫多明音律，而梨园中人亦能通晓文义，与文人相接近，其于制谱一事，士人正其音律，乐工协其宫商，二者交资，初不视为难事。是以新词甫就，只须点明板式，即可被之管弦，几不必有宫谱。自昆曲衰微，作传奇

者不能自歌，遂多不合律之套数，而梨园子弟，识字者日少，其于四声阴阳之别，更无从知，于是非有宫谱不能歌唱矣。其武断从事者，往往张冠李戴，以致音乖字别，如陈原甫《红楼梦传奇凡例》云：此本皆用《四梦声》调，有《纳书楹》可查对，引子以下大约相仿云云。几似曲牌相似，即可用同种之宫谱。又同治末年，俞曲园先生自撰新曲，规仿弹词，令伶人阿掌强以弹词之宫谱歌之。光绪壬寅六月，万寿圣节，张文襄在鄂宴外宾，盛张古乐，有弹琴、昆曲等项，其昆曲曲词，文襄自撰，而令度曲者，强以旧谱之工尺唱之，凡此皆文人不谙音律，好为武断；歌者不明声律之原，无从纠正，以致贻此笑柄。总之，曲谱一事，在昆曲盛时可不必有，昆曲衰时却赖以保存音节，启导后学，万不可废也。

因此我们为保存曲谱起见，于杂剧南北曲等谱式，应各录一出，不过现存的《集成曲谱》已经搜罗得很多，所以也就表过不录了。

附录

凌廷堪燕乐考原跋*

《燕乐考原》六卷，安徽歙县凌廷堪次仲著（《粤雅堂丛书》本，第九十九册至百零一册）。卷末附《与阮伯元书》一篇，说这本书和《礼经释例》为有关系之作。案《礼经释例》十三卷（《清经解》本，卷七百八十四至七百九十六），把《仪礼》十七篇看作“节性修身之本”，反不如他《校礼堂文集》（《清经解》卷七百九十七）里《复礼》二篇、《好恶说》、《慎独说》几篇有价值得多了。不过和音乐有关系的，只有《黄钟说》，论黄钟为万事根本。又有《晋泰始笛律匡谬》一卷（《聚学轩丛书》本，第一集第二种），这书是为批评荀勖《笛律》而作，和本书有互相参看的必要。

近人推重此书，如章太炎先生至以为兼综衍算乐艺之长（见《清代朴学大师列传》中《章氏论订书》），实则衍算之学，正是本书所极端反对的。他说本书的宗旨是：“不论容积周径，不论六十律及八十四调。盖容积周径，如推步之算秝元虚数，皆无用之说也。”又在《笛律匡谬》里，很分明地说：“乐学之不明，由算数之说汩之也。”假使他稍稍看重衍算，何至于说钱溉亭（著《律吕古谊》六卷，《南菁书院丛书》七集第二种）“皆

---

* 原载《民铎》第八卷第四号。

言算数，甚矣此学之难索解人”呢？可见太炎先生是完全不知道凌氏的学问所在了。但自凌氏此书出版以来，影响实在极大，如江藩的《乐县考》（二卷，《粤雅堂丛书》本），陈澧的《声律通考》（十卷，《东塾丛书》第三册至第五册），徐灏的《乐律考》（二卷，光绪丁亥徐绍桢刊本）都是闻风兴起的。实则本书有他独特的贡献，也有他很附会的地方。并且燕乐的研究，到了现在，实在比凌氏当时不知进步得许多了！（如《学衡》第五十四期向达著《龟兹苏祇婆琵琶七调考原》，说琵琶七调与印度北宗音乐的关系，实在是凌氏所梦想不到的！）

在没有估定凌氏在乐律学史上的位置以前，应该对于中国近代音乐进化的线索，稍为注意一下。原来中国近代的音乐思潮，以宋代为第一时期。如朱熹说：“音律只是气”；蔡元定在《律吕新书》说：“分寸之数，具于声气之元。”（《本原》一）又引《史记·律书》的话道：“细若气，微若声，圣人因神而存之，虽妙必效，言黄钟始于声气之元也。”又说：“百世之下，欲求百世之前之律者，其亦求之于声气之元。”（《证辨》一）又《册府元龟》王仁裕论乐道：“神无形而有，处乎声数之间，故昭之以音，合之以算，音以定主，算以求象，触于耳而彻于心，由是而知也。”这里论乐声数之理，就是音乐思潮的第一期。到了明代王廷相、刘濂、季本、何塘出来，对于第一期思潮，起了一个大反动（见朱载堉《乐律全书》卷五候气辨疑第八）。王廷相主张：“本之人声，而为正乐之具。”（《王氏家藏集》）刘濂主张：“乐声效歌，非人歌效乐。”（《乐经元义》）这个人声为主的提议，在明代乐理学家都没有异议。如李之藻说：“人之中声，与天地之中声应”、“八音从律，尤以人声为准”（《頖宫礼乐疏》卷七），邢云璐说：“平其心，易其气，徐听人声之高下，上下考之，以求其中声。”（《古今律历考》）唐荆川说：“必以人声为主，而截管以效之。”（《荆川稗编》卷四十二乐七）至于朱载堉《律吕精义外篇》说：“以人声为律准，虽百世可知也。”这个话里，完全把第二期的音乐思潮都包括在里头了。清代毛奇龄他是由音乐思潮的第二期，跨到音乐思潮的第三期，一方面极力主张“乐之声以人声为

主”（《竟山乐录》卷一，又《定声录》卷一引《竟山》语），一方面自行己意，攻驳古人，而主张他的九声七调的新说。固然西河新说，由后代看起来，实在没有什么价值，但经此一番搅乱之后，那祖述器数的古乐家，便渐渐少起来了。同时康熙作《律吕正义》五卷，虽也不免谈到律数，为后来钱溉亭所本（凌氏云钱溉亭偶有所见，皆取诸《律吕正义》）。但他最大的贡献，却在介绍了西洋的五线谱（卷五《续编》），为五线谱输入中国之始。乾隆继之，作《律吕正义后编》，对于朱载堉很是攻击（卷一百十八《乐问》，又《诗经乐谱》亦有同样论调）。他们都有提倡平民音乐的新倾向，所以都很看重工尺字谱，毛西河不消说了，《竟山乐录》开头便是本于工尺的一梦，他的九声七调，也正好用在近代乐器之上。李光地作《古乐经传》说：“元人词曲，犹仿佛乎古者歌笙间合之遗意。”（卷五）乾隆更明白地说：“工尺之说，苟适于用，虽施于大庭可也，而何必古之是而今之非哉!”（《律吕正义后编》卷一百十八）自此以后，如江慎修作《律吕新义》（四卷，《正觉楼丛书》本）、《律吕新论》（二卷）、《律吕阐微》（十卷），胡竹轩作《乐律表微》（八卷），虽有许多地方不脱旧传派的思想，但他们却不约而同地发现平民音乐——俗乐的重要。江慎修说“声音自有流变”一段最好：“古乐之变为新声，亦犹古礼之易为俗习，其势不得不然；今人行古礼有不安于心者，则听古乐亦岂能谐于耳乎？故古乐难复，亦无容强复。”（《律吕新论》卷下）因为江氏认识了平民音乐的价值，所以主张“俗乐可求雅乐”、“乐器不必泥古”（同上），并且很大胆地提倡“学士大夫不能胜工师之说”（《律吕新义》卷四）。胡竹轩虽然推崇考亭，但他却是唱昆山调的名家，看他《论歌诗》、《论俗乐》（《乐律表微》卷四），也是很懂得音乐进化的线索的。程瑶田为《词麈》作序说：“乐器之在后世，无以异于其在上古也，后世工人所用之乐器，无以异于上古圣人所造之律也。”自然方成培《香研居词麈》一书（五卷，《啸园丛书》本第六函），主张“工尺即律吕，乐器无古今”，更算得第三时期音乐精神的表现了。尚有如徐新田继胡氏之后，作《律吕臆说 · 管色考》、《荀勖笛律图注》等书（《正觉楼丛书》本），发挥俗乐

胜于雅乐，最为透彻。他说得好："乐固以律为重，然惟三代以上可用，今黍尺难凭，葭灰不验，论乐者只宜理会五声，不必空谈六律。尝谓隋唐以后俗乐胜于雅乐，俗乐虽俗，不失为乐，雅乐虽雅，乃不成乐。"（"管色考辨异"一条）但我们应该注意的，第三期的音乐，虽同在平民的、社会的、进化的思潮底下，却显然有两派的分别：一派主管笛以立论的，如江永（慎修）、胡彦升（竹轩）、方成培（仰松）、徐养源（新田），又如钱塘（溉亭）把现在的笛以上考律吕，也可算得这派下中人了。又一派主龟兹苏祇婆琵琶七调以立论的，如凌廷堪（次仲）、江藩（郑堂）、陈澧（兰甫），徐灏虽不主琵琶，但对于晋十二笛，更是反对，故可附属这一派内。这两派在第三期的音乐思潮里，有同样的价值，有同样研究的必要。并且我们不问凌氏的学说的渊源罢了，如果要穷本考原，作一番历史的研究，那末我可以说，凌氏的学说，除了专主龟兹苏祇婆琵琶七调这一点以外，很多都是从方成培《词麈》脱胎出来的！

照历史分期的原理看来，便知凌氏的新说，是完全代表第三期的音乐思潮。他对于前两期乐理学者，不消说是瞧不起的。所以说：燕乐二十八调，"蔡季通、郑世子皆未之知也"（《与阮伯元书》）；不但如此，他对于同时的乐家，也都无所许可，毛西河、江慎修、戴东原、胡彦升、钱溉亭没一个不受他严格的批评。最不满意的是胡彦升和方成培，甚至于提到宋仁宗《乐髓新经》，而谓方氏"割牛补马，诬己欺人"，并且和钱溉亭都没有看过《宋史·律历志》，这就未免太失却学者的态度了。（见原书卷五）据实言之，凌氏的新说许多是得未曾有，我们自应该纪念着他，但如今乐通于古乐一个说法，则通第三期的音乐界，都是这个论调，而他高足弟子们，竟据为"吾师之说"（见《乐县考》张其锦序），这就未免可笑得很！假使我们打开方成培《词麈》一看，便知《燕乐考原》卷三引《宋史·乐志》房庶的一段话，完全本于《词麈》卷二（页一七至一八），并且《词麈》所说还要痛快得多呢！凌氏一方面讥笑方氏，说他："颇谈燕乐，乃刺取唐氏《稗编》中所载《乐髓新经》十二均八十四调为图"（卷五），一方面又忘却他的好处，这种态度，把

陈兰甫批评他自己的态度，拿来比较一下，哪一个更虚心呢？哪一个更公平呢？（《声律通考》卷九自注）我也并不是有意挑剔前人，实以为凌氏对于方氏《词麈》一书，既资其先路之导，则对于方氏差错的地方，固然不妨订正，对于他精要的地方，也何妨一样采录？至于因答钱溉亭书云："《乐髓新经》旧有此书，尚见于唐氏《稗编》"，不举《宋史·律历志》而举《荆川稗编》（案《乐髓新经》见《宋史》卷七十二《律历志》四，并非全文，凌氏"全见"二字，亦殊不确；唐荆川录人《稗编》卷三十八乐三，写明"宋志"两字，方氏岂有不知不见之理?），这也不算什么大错误，凌氏笔之于书，却未免太抹煞他了。方氏著书论词曲，论宋明律吕家，论古乐与今乐本末不远……他的见解，都不在凌氏之下，但现在研究燕乐的，都只知道有一部《燕乐考原》，却不知有一部《香研居词麈》，这是甚么原故呢？前清乾隆作《乐律正俗》（附《诗经乐谱》后）其攻击朱载堉处，竟举到私人的事，但是这种无价值的话，和载堉何损？不久江慎修就有一大部《律吕阐微》来推崇他了，可见凌氏虽欲极力排斥《词麈》一书，毕竟是不成功的！

凌氏最得意的论调在他反对算律法，而主张琵琶二十八调之说。他很痛快地说："自隋郑译推演龟兹琵琶以定律，无论雅乐俗乐皆原于此，不过缘饰以律吕之名而已。世儒见琵琶非三代法物，恒置之不信，而累黍布算，截竹吹管，自矜心得，不知所谓生声立调者，皆苏祗婆之绪余也，庸足噱乎！"（卷一）这番话把他和《隋书·音乐志》、《辽史·乐志》逐条钩稽，实在是一种历史事实。虽然徐灏《乐律考》（卷下）不承认此说，但那是徐灏没有历史进化眼光，说"琵琶汉时早已有之"和崔豹《古今注》（卷中）所说"短箫铙歌黄帝使歧伯所作"，不是一样地无稽吗？所以凌氏以琵琶来讲燕乐，我一点也没有疑义（陈兰甫虽然不承认八十四调出于苏祗婆，但也说燕乐之器，以琵琶为首，确不可易，见《声律通考》卷六。），因隋唐音乐的发达，由于印度音乐，间接由龟兹传进来，实无法可以否认。当时称为龟兹七声的，在国粹派如苏夔、何妥、牛弘等都在极力反对，可见是一种新音乐的运动。也许这种新音乐，如陈兰甫所

说，不久就混合了万宝常的八十四调，另外成一个新的样法。但无论如何，琵琶七调总算这个新时代的产物，用这种新音乐来演奏歌诗，也恰好起于此时，所以凌氏的话是对的。在龟兹乐输入中国以后，我们只要研究二十八调好了，还要苦滴滴地去考古尺，制律管，干这些虚数做什么呢？但是说到这个地方，我不能无疑于凌氏的，就是他那琵琶七调之说，拿来说明隋唐的音乐，实在再好没有，拿来说明五代宋的音乐，就有很大的疑问，这或者就是我要写这篇跋尾的根本意思。

原来唐代燕乐以琵琶为首，这在凌氏所举的证明以外，还有许多旁证，如唐崔令钦《教坊记》记搊弹家，以琵琶为首。又杜佑《通典》卷一百四十六原注云："初太宗贞观末，有裴禅符妙解琵琶，初唯作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲，声度清美，太宗深悦之，高宗之末，其技遂盛流于时矣。"可见《宋史·乐志》说唐琵琶曲盛行于时，并不是孤文单证的了。然天下事绝没有但盛无衰的道理，所以就是最盛行的琵琶曲词，到了后来也有改头换面的日子。元稹诗云："琵琶宫调八十一，三调弦中弹不出"，为甚么弹不出呢？这不是失传的铁证吗？唐天宝乐工贺怀智《琵琶谱》序中说："琵琶八十四调内，黄钟、太簇、林钟宫声弦中弹不出，须管色定弦，其余八十一调，皆以此三调为准，更不用管色定弦。"既然以管色定弦，便是以管色为主，还能说以琵琶为主吗？蔡宽夫《诗话》（宋胡仔《渔隐丛话》前集卷十六引）说得好："唐把乐皆以丝声，竹声次之，乐家所谓细抹将来者是也。故王建《宫调》云：琵琶先抹绿腰头，小管丁宁侧调愁；近世以管色起乐，而犹存细抹之语，盖沿袭弗悟尔。"这一段话很重要，唐起乐通是丝声，五代宋就以管色起乐，所以考唐代乐音，则凌氏的新说，可谓确切不移；但考宋代音乐，便不能不讲究管色了。既然讲到管色，那便江慎修、胡竹轩、方仰松、徐新田等，主张燕乐以管为主的说法，无论怎样讲不通，也总有保留参考的价值，凌氏完全抹煞他们，也就未免近于夸诞了罢！

并且凌氏研究琵琶的起源，知他是从龟兹苏祇婆传来，却不知龟兹文化，还不过是印度文化的产物，是从印度传来的，但印度琵琶又从何

来呢？这一问题，只有日本田边尚雄氏曾给我们一个解答。他说："五千年前埃及即有一种乐器，名 Nofre，中有二弦，可以按弹。三千年前此器流传到阿拉伯，因为阿拉伯人盘膝而坐，坐在膝上，故乐器的下盘变得大了，后来亚历山大入波斯，到 Bactria，乃不用手弹而用拨弹，于是一变而为琵琶，流传到印度，大约是二千年以前的了。因此就有许多人以为琵琶是从印度来的，其实他是亚历山大帝国的乐器。"（《东方杂志》第二十卷第十号田边尚雄讲《中国古代音乐之世界的价值》）可见推本究原，凌氏的新说，实在还没有推究得到家，也早已变成陈说了！何况凌氏的新说，实在也只知其一不知其二，只知琵琶为唐乐之首，却不知管为宋乐之首，而这管也是从印度以次和佛教一并输入，也是埃及发明的乐器；不过输入的时代比琵琶稍后，约在唐天宝时，到了宋代拿他来调声，便成了主要乐器了。陈旸《乐书》有一段最明显的记载："觱栗一名悲篥，一名笳管，以竹为管，以芦为首，状类胡笳而九窍，后世乐家者流，以其旋宫转器以应律管，因谱其音为众器之首，至今鼓吹教坊用之，以为头管。"（卷一百三十）又沈括《笔谈》有许多地方谈到燕乐的，但他也说："近世乐声渐下，予尝以问教坊乐工，云：教坊管色岁月浸深，则声渐差，辄复一易，祖父所用管色，今多不可用。"（《补笔谈》卷一）可见宋代以管定乐，其源流线索确切明白如此！凌氏这一点没有看到，很笼统地把琵琶七调来包括燕乐，既不知燕乐有唐宋的不同，又不知琵琶和管色各自代表时代，真所谓只知其一，而不知其二的了。

我们再把宋代字谱考究一下，那末凌氏的牵强附会，更易明白了！他在本书卷一里说："字谱之名，当是苏祇婆龟兹琵琶之谱法，隋唐人因之，辽人遂载入史志，郑译以其言不雅训，乃以宫商角变徵徵羽变宫代之；而五声二变，则又以黄钟大簇姑洗蕤宾林钟南吕应钟七律代之；后人遂生眩惑耳。"这话真不知何所见而云然？在《晋泰始笛律匡谬》一书，更下一个极肯定的话道："字谱始于隋龟兹人苏祇婆之琵琶，故唐人因之，而定燕乐。沈括《梦溪笔谈》及《辽史·乐志》皆载字谱，本唐人之旧也。"我真不知凌氏在没有找到历史的证据以前，何以这样

地敢于立论？我们知道唐荆川《稗编》（卷四十二“头管即古管”一条）因《楚辞·大招》有“四上竞气”的话，遂说字谱古已有之；毛西河《竟山乐录》（卷一第一条）更越发荒谬了，说甚么：“二八以上，古乐经也”，把《楚辞·大招》和《招魂》两篇，竟看作中国字谱的起源。但无论如何牵强附会之中，却有一个不附会之一点，就是他们所根据以立论的，还是管色谱法，凌氏却变成为琵琶谱法了。徐新田在《管色考》驳《荆川稗编》道：“《楚辞》四上，如果即今之管色，即不应自周秦迄陈隋几及千载，无一人言之？且管色十字皆当以北音呼之，非楚声也。”这话极为的确。可怪的，就是我们中国人没有历史观念，似这样牵强附会的解释，竟能影响了三四百年，如康熙（《律吕正义》卷一《审定十二律高低字谱》）、乾隆（《律吕正义后编》卷一百二十《工尺字谱》）、方成培（《词麈》卷四《论头管》）、徐灏（《乐律考》卷下《说琴下》）等。直到徐新田，才能稍持异议。在这里我不能不佩服他，并且徐新田真不失为一位学者的态度，他在《字谱考》一篇里（见《荀勖笛律图注附录》），一方面说《辽史·乐志》所载的字谱，就是唐之遗声，一方面又疑惑到唐人乐书如南卓《羯鼓录》、段安节《乐府杂录》和《新》《旧》史志何以都没有讲到字谱？的确，最早的字谱，实见于《辽史·乐志》和宋《国朝会要》（参考《管色考》一书），然《辽史》是元脱脱等人编纂，时代稍晚，并不能拿来证明五凡工尺上一四六勾合十声，即是龟兹苏祇婆的琵琶七调（凌氏以为辽人载之史志，大误），我们倒可以拿来证明字谱是起于筚篥传入中国以后无疑。至如景祐二年李照所说：“筚篥中去其五六两字，则胡部调曲不可成矣。”五六即是字谱，那不是分明地证明了字谱就是管色的字谱吗？并且宋陈旸之作《乐书》，是在北宋建中靖国间，他的话自然是最可靠的，他说得好：“今教坊所用，上七空，后二空，以五凡工尺上一四六勾合十声谱其声。”当我们研究管制，就知道字谱无疑乎就是管的字谱，并且就是宋代的俗谱，不但和晋泰始的笛没有关系，并且和唐代的琵琶，也不发生干涉；凌氏要纠正宋儒的错误，不知宋儒如沈括、朱熹，才真正能纠正凌氏的错误呢！陈澧《声律通考》有几句公平

的话道："字谱始见于宋人书，为前所未有，何由定其为龟兹乐?"又说："以宋人谈宋时俗乐，断无可疑……若凌氏所疑者，皆不必疑者也。"(卷八)并且管色字谱到了明代早已失传了(同上)。因为一时代有一时代的音乐，所以一时代有一时代最方便的乐谱，凌次仲是一个很懂得音乐进化论的人，何以竟没有看到此处?比那反音乐进化论的陈兰甫(《声律通考》卷九有一条驳《宋史·乐志》房庶之论，并谓《燕乐考原》称之于后，实贻误后人!)倒不如了!

因为凌氏没有十分明确的历史观念，所以论到南北曲时，有不少很简单武断的话，如说："今之南曲，清乐之遗声也，清乐梁隋南朝之乐，故相沿谓之南曲。今之北曲，燕之遗声也，乐周齐北朝之乐，故相沿谓之北曲。"这话直到现在，还有许多人祖述他，但这是事实吧!有这样简单的历史事实吧!胡竹轩说南曲为雅乐之遗声，只好算做一句开玩笑的话；徐大椿作《乐府传声》(《正觉楼丛书》本)说古乐犹存一线于唱曲之中，我们就能轻于相信吗?但是即如凌氏的新说，好像中国隋唐以后除了苏祇婆琵琶七调以外，没有音乐，没有字谱，生声立调都不能出于苏祇婆的范围，所以北曲也好，南曲也好，管色也好，箫笛也好，一不问关白马郑，再不管《琵琶》、《幽闺》，都可以用曲折的方法，认作苏祇婆琵琶的干子干孙。但是"历史"这位先生，忍不住要出来说话了，他知道音乐界都是时时变动的，所以一时代的音乐，都只能占历史上的一个光荣时代，时代过去了，便自然有新声发生，这个新声对于凌氏所说前一代的"遗声"，要不绝地起变动的。

以上信手写来，好似对于本书的作者——凌次仲先生——很不满意似的，实则我始终认凌氏是音乐思潮第三时期的代表人物，对于这个历史的人物，用历史的进化方法去批评，于他是无损的。

编 后 记

本书是我国近代第一部考察中国文学与音乐关系的专著，1935 年由商务印书馆出版，1936 年由日本学者横利一川译成日文在日本出版。后又有 1989 年北京大学出版社铅排本，同年上海书店《民国丛书》影印本，2002 年福建教育出版社《朱谦之文集》本。此次出版以《朱谦之文集》本为底本，并参照其他版本，勘正了部分文字。编稿过程中得到了中国社会科学院亚洲太平洋研究所黄心川和世界宗教研究所黄夏年两位先生的大力协助，特志谢意。